

FORMA E CONCEITO NA ESCULTURA DE OITOCENTOS

Sílvia Lucas Vieira de Almeida

Tese de Doutoramento em História da Arte Contemporânea

VOL. I

Fevereiro, 2012

FORMA E CONCEITO NA ESCULTURA DE OITOCENTOS

Sílvia Lucas Vieira de Almeida

Tese de Doutoramento em História da Arte Contemporânea

VOL. I

Fevereiro, 2012

Tese apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em História da Arte Contemporânea, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Joana da Cunha Leal, com a co-orientação da Professora Doutora Margarida Brito Alves

Apoio financeiro da FCT e do FSE no âmbito do III Quadro Comunitário de Apoio.

DECLARAÇÕES

Declaro que esta tese é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

O candidato,

Silvius Viera

Lisboa, 28 de Fevereiro de 2012.

Declaro que esta tese se encontra em condições de ser apreciado pelo júri a designar.

O(A) orientador(a),

Paula Viera

O(A) co-orientador(a),

Paula Viera

Lisboa, 28 de Fevereiro de 2012

AGRADECIMENTOS

O meu primeiro agradecimento é dirigido à Professora Doutora Joana da Cunha Leal, orientadora desta Tese, de quem recebi em todos os momentos o mais estimulante incentivo à realização deste trabalho. Pela sua dedicação e empenho incansáveis, pelo seu interesse e disponibilidade incondicionalmente demonstrados e pela exigência e oportunidade das suas indicações. A ampliação e aprofundamento dos assuntos tratados, tal como se apresentam no trabalho final, muito devem às suas valiosas orientações.

Devo, também, uma palavra de reconhecimento aos profissionais da Torre do Tombo e da Biblioteca Nacional, junto dos quais encontrei sempre o empenho para resolver todas as dificuldades surgidas no decurso da pesquisa. Assim como devo uma palavra de gratidão à Academia Nacional de Belas Artes, que me facultou acesso a alguns documentos importantes, mesmo antes destes se encontrarem classificados. Ao Sr. Rocha e à D^a. Paula, pelo melhor acolhimento e simpatia.

O meu agradecimento vai ainda para o Dr. Álvaro Tição do Departamento de Património Cultural da Câmara Municipal de Lisboa e para o Prof. Miguel Faria, pela disponibilidade e simpatia com que me recebeu.

Aos amigos junto de quem encontrei a inspiração e a ajuda necessárias para não desistir nem desanimar antes do trabalho acabado.

Ao Rui de Carvalho pela preciosa ajuda na tradução.

Aos meus pais, cujo apoio incondicional me permitiu concluir esta tese e sem os quais a tarefa ter-se-ia tornado irrealizável.

Ao José Carlos pelo estímulo constante à persistência, à disciplina e à auto-confiança. Pela sua presença e colaboração na resolução das dificuldades.

À Beatriz pelo seu efeito terapêutico, pelo incentivo para superar o cansaço, pelo sacrifício de prescindir da minha presença e atenção, concedendo-me o tempo e o sossego indispensáveis. Muito Obrigada.

FORMA E CONCEITO NA ESCULTURA DE OITOCENTOS

FORM AND IDEA IN NINETEENTH CENTURY SCULPTURE

SÍLVIA LUCAS VIEIRA DE ALMEIDA

RESUMO

Esta tese pretende estruturar uma visão crítica e aprofundada da escultura portuguesa do século XIX, a partir da análise dos modelos formais adoptados pelos escultores na produção das suas obras, e dos conceitos estéticos que os fundamentaram.

Na base dessa perspectiva encontram-se duas figuras de diferentes gerações, Francisco de Assis Rodrigues (1801-1887) e Vítor Bastos (1824-1894), que formam o eixo fundamental para a compreensão da produção escultórica do século nos seus novos protagonismos.

A relação entre estes escultores, responsáveis pela expressão artística e teórica de conceitos que se perpetuam muito para além do seu tempo, tem sido frequentemente considerada de conflito e rivalidade. Propomo-nos nesta tese reavaliá-la, tomando por base de reflexão o modo como os ideais defendidos pelos dois artistas se cruzam e influenciam, e o seu impacto na escultura de Oitocentos.

Os seus contributos são também articulados com aqueles que marcam o período anterior e posterior aos seus desempenhos, e identificadas as linhas programáticas comuns, desenhando um quadro de referências e raízes que se situam nos domínios da arte e da teoria, quer nacionais quer internacionais.

Com a perspectiva proposta pretendemos ainda estabelecer um tecido de relações que julgamos contribuir para auxiliar a compreender as opções e as soluções que se seguem, e estendem pelo século XX.

ABSTRACT

This thesis is a critical study of 19th Century Portuguese sculpture with focus on the fundamental models and aesthetic concepts of two artists of different generations, Francisco de Assis Rodrigues (1801-87) and Vítor Bastos (1824-94), who were key players in the Century's field of sculpture. This thesis challenges the traditional interpretation that their relationship was one of conflict and rivalry. The thesis reassess their relationship and explains how they encountered and influenced each other and in so doing shaped Portuguese sculpture. Their work is also understood in the context of a compare and contrast with the sculpture of the previous and subsequent periods, delineation of the similarities in their work and identification of references in national and international sculpture with special attention to the impact they had on 20th Century developments.

PALAVRAS-CHAVE: Século XIX, Escultura, Francisco Assis Rodrigues, Vítor Bastos, Neoclassicismo, Romantismo

KEYWORDS: Nineteenth Century, Sculpture, Francisco Assis Rodrigues, Vítor Bastos, Neoclassicism, Romanticism

ÍNDICE

VOL. I

Introdução.....	1
Capítulo I: Tradição e Inovação no Primeiro Terço de Oitocentos	9
I. 1. Tradição e inovação na grande obra da Ajuda	19
I. 2. Pensamento neoclássico – bases e aprofundamento.....	32
Capítulo II: Valores Eternos num Tempo Novo.....	60
II. 1. Pelo estatuto da arte e dos artistas	68
II. 2. Pela cultura artística.	81
II. 2.1. Uma Visão Moderna de Valores Antigos.....	112
Capítulo III: A Produção Escultórica num Período de Mudança	127
III. 1. Francisco de Assis Rodrigues e a escultura de meados do século...140	
III. 1.1. O Teatro D. Maria II.	153
III. 1.2. O monumento a D. Pedro IV	174
III. 2. 1843-1856 - Período de viragem – os artistas, a imprensa e o público	181
Capítulo IV: Entre a Mudança Efectiva e a Continuidade Relativa	206
IV. 1. Vítor Bastos e a mudança inevitável	218
IV. 2. Vítor Bastos e a continuidade relativa.....	244
Capítulo V: O Último Terço do Século – Herança e Renovação	278
V. 1. O triunfo do monumento – emancipação e protagonismo no espaço público	315
Conclusão	325
Bibliografia	339
Índice Onomástico	356

VOL. II

Documentação Gráfica	1
Documentação Manuscrita	52

LISTA DE ABREVIATURAS

ACL – Academia de Ciências de Lisboa

BN – Biblioteca Nacional

CMTL – Casa Museu Teixeira Lopes

FBA-UL – Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa

INCM – Imprensa Nacional Casa da Moeda

MC – Museu do Chiado

MNAA – Museu Nacional da Arte Antiga

MNSR – Museu Nacional Soares dos Reis

MT – Museu do Traje

PGR – Procuradoria-Geral da República

PNA – Palácio Nacional da Ajuda

PNP – Palácio Nacional da Pena

SNBA – Sociedade Nacional de Belas Artes

INTRODUÇÃO

No ponto de partida da perspectiva que nos propomos traçar da escultura portuguesa do século XIX encontra-se um estudo monográfico, realizado anteriormente, centrado no percurso artístico de Vítor Bastos¹. Único escultor da geração de artistas românticos, o enquadramento da sua importância durante a segunda metade do século mostrou a pertinência do desenvolvimento de novas propostas de investigação em torno das questões da escultura de Oitocentos. O presente trabalho decorreu, deste modo, da intenção de estruturar uma visão mais abrangente e completa da escultura oitocentista e articular questões outras, paralelas ou concorrentes com o estudo antes efectuado.

A escassez de exemplares, sobretudo até meados do século, e a desconsideração a que este domínio das artes plásticas esteve sujeito² - potenciada pelas limitações económicas e pela falta de cultura estética -, fez com que a escultura, nomeadamente em comparação com a pintura e a arquitectura, contasse com menor projecção durante o século XIX.

Consequentemente, os estudos que existem são sobretudo parciais, dando principal destaque às figuras de Machado de Castro e, mais tarde, Vítor Bastos, com citações ocasionais da figura de Francisco de Assis Rodrigues e alguns dos seus companheiros de geração.

José-Augusto França, em “A Arte em Portugal no século XIX”, é sem dúvida quem procura oferecer uma visão mais abrangente deste tema, abrindo o seu estudo aos escultores da geração formada na escola de Giusti, em Mafra, posteriormente ajudantes da oficina de Machado de Castro e a partir de 1802 colaboradores nas obras do Palácio da Ajuda, bem como a sua situação no

¹ No qual pode ser equacionada a importância do seu percurso artístico, da sua participação em diferentes iniciativas dentro e fora da Academia e do seu papel no grupo de artistas da geração romântica. Ver ALMEIDA, Sílvia, *Vítor Bastos: Um escultor entre pintores*. 2 Vols. 2004.

² Recorde-se que relativamente à própria estátua equestre de *D. José I*, o grande destaque vai para o fundidor da obra, um técnico do arsenal da marinha que apenas se limitou a reproduzir o método que dominava, quando o real responsável pelo valor artístico da obra, Machado e Castro, era desconsiderado perante todos. Ver CASTRO, Machado, *Descrição analítica da execução da Real Estátua Equestre do Senhor Rei Fidelíssimo D. José I*. 1810, p. 260 e ss.

momento da constituição do núcleo docente das academias de Belas Artes de Lisboa e do Porto.

As referências apresentadas nessa obra, de inquestionável importância, sugerem no entanto a realização de estudos mais restritos e direccionados, que possam complementá-las e desenvolvê-las através de outras abordagens do tema.

Partindo desse estudo base, é, pois, uma visão crítica e aprofundada da produção escultórica portuguesa do século XIX que nos propomos realizar, a partir da análise dos modelos formais adoptados pelos escultores na produção das suas obras, e dos conceitos estéticos que os fundamentaram.

No decurso desta investigação, duas noções foram tomando corpo e apresentando-se na base da perspectiva que pretendíamos traçar. A primeira diz respeito à progressiva tendência que se verifica na escultura, a partir da década de 1840, de se afirmar como meio de expressão eminentemente autónomo. A segunda consiste no destaque com que sobressaem do conjunto dois escultores de diferentes gerações, Francisco de Assis Rodrigues (1801-1887) e, confirmando o que anteriormente fora desenvolvido, Vítor Bastos (1824-1894). Responsáveis pela expressão artística e teórica de conceitos que se perpetuam muito para além do seu tempo, estas duas personalidades formam o eixo fundamental para a compreensão da produção escultórica do século nos seus novos protagonismos - gradualmente emancipada da tradicional subordinação a grandes empreendimentos arquitectónicos e confrontada com a oficialização de um ensino institucionalizado.

É, pois, em torno destas duas figuras, da sua obra e do impacto que os seus desempenhos tiveram na definição da escultura de Oitocentos, que se desenvolvem os capítulos centrais desta tese.

Assis Rodrigues, personalidade erudita, discípulo da escola de Machado de Castro, escultor, teórico, mestre e Director Geral da Academia de Belas Artes de Lisboa, tem sido considerado uma personalidade menor e um artista

antiquado e desatento à actualidade do seu tempo³. No entanto, é ele que, segundo Diogo de Macedo, representa o academismo nacional “quase em exclusivo valor de consagração”⁴.

Quanto a Vítor Bastos, ficou conhecido como escultor romântico pela realização de um baixo-relevo, em 1856, o *Cólera Morbus*, mas sobretudo pela autoria do *monumento a Camões*. A sua importância estende-se porém muito para além da criação dessas obras, noutras de que foi autor, no lugar que ocupou no grupo de artistas representantes do romantismo nas artes plásticas nacionais e nos seus desempenhos enquanto académico, caracterizados pela sua postura interventiva.

A relação entre estas duas figuras, de diferentes gerações, tem sido frequentemente considerada de conflito e rivalidade, definindo-se no confronto entre a tradição e a inovação, entre o artista conservador e o artista revolucionário.

Tanto a posição e o papel de Assis Rodrigues, como a relação entre os dois escultores justifica, a nosso ver, uma reavaliação, que uma reflexão mais aprofundada em torno do assunto permitirá realizar, reequacionando a importância destas questões para a compreensão da escultura oitocentista no seu todo.

Propomo-nos pois, em primeiro lugar, analisar a importância do contributo de Assis Rodrigues, bem como a suposta desactualidade do seu pensamento, nomeadamente em confronto com as ideias expressas pelos vultos mais notáveis da cultura do seu tempo.

Para proceder a esse enquadramento, tomámos numa primeira abordagem os seus desempenhos académicos, salientando os que consistiram na concretização de propostas liberais e na defesa do estatuto superior da arte e dos artistas.

³ Ver FRANÇA, J.-A. *A Arte em Portugal no Século XIX*, Vol. I, p. 398 e PEREIRA, José Fernandes, “Teoria da Escultura Oitocentista Portuguesa (1836-1874)”, in *Arte Teoria*, nº 8, 2006, p. 100.

⁴ MACEDO, Diogo de, *Notas Biográficas de Dois Académicos*. 1955, p. 11.

A partir da sua produção teórica, que oferece um vasto campo de análise, no qual o artista define referências estéticas e ideais adotados, discutimos e enquadrámos o corpo conceptual que se encontra subjacente à obra do escultor e à estruturação do próprio academismo nacional.

Com base na análise dos vários textos que escreveu (nem todos publicados) e de um dicionário artístico de que foi autor, procurámos estabelecer uma aturada relação com as ideias que a nível nacional e internacional eram manifestadas por intelectuais e artistas, identificando as suas fontes e modelos.

A partir dos conceitos teoricamente formulados e dos ideais defendidos, procura-se ainda delinear os contornos da visão do artista relativamente a aspectos essenciais como a definição de obra de arte, o valor da imitação e o seu significado, a referência da natureza, as qualidades do artista, o peso atribuído ao génio, e o papel da Antiguidade na contemporaneidade.

Considerando que, entre 1843 (ano da consagração dos artistas académicos) e 1856 (ano em que publicamente se apresenta a geração de artistas românticos) se processam mudanças significativas no entendimento da escultura e do papel do escultor, nas quais surge justamente em primeiro plano o confronto entre Assis Rodrigues e Vítor Bastos, foi ainda nossa preocupação analisar esse período de viragem.

Procedendo à análise da escultura produzida na época, impôs-se reservar um espaço próprio para o enquadramento formal e conceptual da obra de Assis Rodrigues, que domina sobre a restante produção escultórica, com especial ênfase para a que figura na fachada de uma das edificações mais importantes de Oitocentos, o Teatro Nacional D. Maria II.

Com o propósito de precisar o que efectivamente muda entre 1843 e 1856, este trabalho procura igualmente discutir a importância da afirmação de uma nova geração, enquadrando as suas repercussões nos domínios da produção artística, da posição da crítica e do peso da opinião do público.

Consagrado pela crítica em 1856, Vítor Bastos surge como representante isolado dos novos ideais estéticos no domínio da escultura. A abordagem que desenvolvemos em torno do escultor - do seu papel enquanto académico, dos princípios estéticos defendidos e da sua obra artística - foi sustentada pelo propósito de reavaliar a sua posição na escultura nacional. Nomeadamente confrontando a presente análise com algumas das afirmações estabelecidas no precedente estudo.

Importou-nos, pois, ponderar agora o seu desempenho em conjugação com o de Assis Rodrigues, avaliando a forma como os ideais defendidos pelos dois artistas se cruzam e influenciam. Procurámos verificar, ainda, em que medida as convicções articuladas pelo escultor mais novo foram efectivamente inovadoras e até que ponto constituíram uma ruptura real com as ideias dominantes.

Uma vez que o próprio pensamento académico se estruturou, em grande parte, a partir dos princípios teorizados por Assis Rodrigues, começámos por perspectivar os aspectos de continuidade e mudança no seio da própria Academia, através da reflexão sobre os seus discursos.

Na sequência desta avaliação, que nos permite aferir a repercussão das novas ideias ou, pelo contrário, a sua ausência, centralizámos a nossa abordagem em Vítor Bastos, tomando por suporte, por um lado, a apreciação dos conceitos que teoricamente enunciou e, por outro, a análise da sua obra artística.

Foi a partir da abordagem crítica do seu desempenho nesses dois planos que procurámos estabelecer um confronto entre os aspectos de mudança e de continuidade pelos quais o escultor foi responsável. Por um lado, a análise das suas concepções relativas à valorização do autor, à expressão da liberdade individual, à projecção das emoções e estados de alma na obra, à irreverência das representações e à escolha dos temas. Por outro lado, a análise da sua posição no que respeita aos preceitos académicos e aos valores clássicos.

Procurámos, por fim, para completar esta abordagem, estruturar um quadro das relações existentes entre os dois artistas, clarificando a natureza do

alegado conflito de gerações e de ideais que supostamente se desenrolava na Academia.

Os dois períodos que enquadram, antes e depois, aquele de que nos ocupamos nestes capítulos centrais, constituem objecto de abordagem no primeiro e no último capítulo desta tese. É neles que são expostas as reflexões que complementam e ampliam a perspectiva que através dessa estrutura central pretendemos apresentar.

No primeiro capítulo, reportamo-nos à análise da produção escultórica do período inicial do século, que julgamos essencial para compreender as raízes daquela que, um pouco mais tarde, o caracterizará. É nesse período que se começam a definir as linhas programáticas que serão desenvolvidas pelas gerações de meados do século e que, por sua vez, permanecerão em parte na obra dos escultores que farão a transição para o século XX.

A abordagem realizada consiste sobretudo em identificar as transformações que vão sendo esboçadas, bem como os modelos que serão adoptados. Como facilmente se adivinha, tomámos por referência a figura de Machado de Castro, não só porque é um elemento importante para o enquadramento de alguns dos valores protagonizados pelos escultores do começo do século, mas também porque ele é a primeira grande referência de Assis Rodrigues, que dele se considerou verdadeiro descendente.

Nessa perspectiva, não só abordámos o ensino por ele assegurado e pelos seus seguidores na Aula e Laboratório de Escultura, mas também a sua influência e o seu desempenho na primeira grande obra do século - o Palácio da Ajuda.

Sendo uma obra de grande importância, na qual se apresentam, ao nível da escultura, várias tendências estéticas, tomámo-las como objecto de estudo, procurando equacionar a sua influência na constituição da via que se afirmará mais tarde na Academia de Belas Artes de Lisboa. Uma via protagonizada pelos seus escultores e pelos alunos ali formados, cujos valores e princípios serão *comentados* por Vítor Bastos através da obra artística, ora assimilando-os, ora insurgindo-se contra eles.

Por último, considerámos que não podíamos deixar de enquadrar a importância do legado de Machado de Castro para os escultores de meados do século sem nos determos na sua produção teórica. Tanto mais que esse corpo doutrinário é considerado a expressão nacional do pensamento neoclássico no seu nível mais elementar, representando a incapacidade de então, ou posteriormente, ir mais além⁵.

No sentido de explorar essa visão do neoclassicismo em Portugal, entendemos ser inevitável, por comparação com outros documentos teóricos produzidos dentro da mesma linha de pensamento, aferir não só da singularidade dos conceitos expostos, mas também do seu grau de profundidade. Isto porque Assis Rodrigues foi, durante muito tempo, o único artista, depois de Machado de Castro, a teorizar sobre arte. Desta forma, impôs-se a necessidade de averiguar em que medida o escultor repete ou desenvolve o corpo teórico legado pelo seu mestre, ou seja, se as ideias defendidas se limitam a reproduzir o que fora enunciado anteriormente ou, pelo contrário, introduzem referências novas ou mais aprofundadas.

Dessa abordagem, que visa explorar a filiação do pensamento de Assis Rodrigues em Machado de Castro, pretendemos que resulte não só uma clarificação da relação existente entre o pensamento dos dois artistas, mas também a discussão da possibilidade de levar além desse nível elementar (introduzido por Machado de Castro) o pensamento neoclássico em Portugal.

Quanto ao último capítulo, nele abordamos o panorama da escultura do último terço do século, mas em articulação com o corpo essencial desta tese. O que equivale a dizer que não teve lugar no contexto deste estudo a análise aprofundada dos percursos individuais dos escultores, muitos deles discípulos de Assis Rodrigues e Vítor Bastos na Academia de Belas Artes. Numa época em que se polarizam as individualidades dedicadas a este domínio das artes plásticas, restou-nos seleccionar algumas das que considerámos mais significativas e debruçar-nos principalmente sobre as obras produzidas. Analisámo-las, procurando equacionar a sua relação com os enunciados anteriormente

⁵ Cf. FRANÇA, J.-A., *A Arte em Portugal ...*, Vol. I, pp. 84-5.

formulados, avaliando de que modo evoluíram - em que medida são rejeitados ou contrariados, repetidos ou ampliados pelos novos escultores.

Procurámos ainda, nesta sequência, identificar sobretudo linhas programáticas comuns, quer do ponto de vista conceptual, quer do ponto de vista formal, procurando identificar referências e raízes.

Por último, demos especial ênfase à abordagem da escultura monumental, que prolifera a partir deste último terço do século, identificando, também neste caso, as referências teóricas e formais que podem ser apontadas como base dessas abordagens artísticas.

Todo o capítulo se propõe completar a construção de uma visão da escultura oitocentista que, pretendendo-se que seja aprofundada e centralizada nos aspectos que consideramos fundamentais, permita uma projecção de efeitos no tempo, auxiliando-nos, deste modo, a compreender as opções e as soluções que se seguem, e estendem pelo século XX dentro.

1. TRADIÇÃO E INOVAÇÃO NO PRIMEIRO TERÇO DE OITOCENTOS

A abordagem que nos propomos apresentar da escultura produzida em Portugal durante o século XIX, pretende incidir sobre duas áreas distintas, mas complementares. Se por um lado se detém numa reflexão sobre os modelos formais adoptados pelos escultores na produção das suas obras, por outro lado apoia-se na análise dos conceitos que estimularam a sua realização, determinando e fundamentando as opções estéticas que nelas se evidenciam.

De todo este processo, ressaltam os seus protagonistas, os escultores, que através dessas obras expressam as suas convicções artísticas.

Machado de Castro (1731-1822) que, segundo J.-A. França, é a personalidade a quem se deve o facto do problema da herança escultórica de meados de setecentos se colocar de forma especial¹, terá grande impacto na definição da escultura do começo do século seguinte. Isto porque enquanto mestre da primeira oficina de escultura em Lisboa, Machado de Castro foi admirado e seguido por diversas gerações de escultores, incluindo aquela que integrará posteriormente a Academia de Belas Artes em 1836.

Para proceder ao enquadramento da tradição que através de Machado de Castro foi legada às gerações seguintes, utilizámos algumas das informações contidas na obra *Les Arts en Portugal*, publicada em Paris, em 1846. Da autoria de Atanasy Raczyński (1788-1874), encontra-se nesta obra uma secção dedicada à escultura, redigida com base nas informações que em 1844 Francisco de Assis Rodrigues, escultor e mestre na Academia de Belas Artes de Lisboa, forneceu ao conde prussiano².

Descendente da grande nobreza polaca, Raczyński permaneceu em Lisboa como ministro da corte entre 1842 e 1845, período durante o qual, na

¹ FRANÇA, José-Augusto, *A Arte em Portugal no Século XIX*. 1990, Vol. I, p. 35.

² Estas informações foram apresentadas sob a designação “Sculpture - Communication de M. Francisco de Assis Rodrigues, professeur à l’Académie. 28 de Outubro de 1844”, in *Les Arts en Portugal*. 1846.

qualidade de correspondente da Sociedade Artística e Científica de Berlim, realizou um estudo da arte em Portugal. As suas anotações foram registadas em 28 *cartas* escritas em francês, que compõe a obra referida acima, considerada a primeira obra moderna de crítica histórica em Portugal, à qual se seguiu ainda um dicionário de artistas. O seu trabalho resultou da investigação rigorosa e crítica de toda a bibliografia então disponível de História da Arte portuguesa e do exame cuidadoso das obras de arte existentes, sendo coadjuvado nesse trabalho por diversas personalidades que se destacavam nos meios cultural e artístico.

A obra de Raczynski, além de ser, pois, um contributo valiosíssimo para a historiografia da arte nacional³, constitui também uma referência importante no âmbito do estudo que nos propomos realizar.

O texto que apresenta sobre a escultura, retratando a evolução desta prática desde o séc. XVII, acaba por abordar justamente a tradição escultórica de que Machado de Castro foi herdeiro. Uma tradição que tem origem nos escultores que trabalharam o barro e a madeira, passando por António Ferreira e terminando em José de Almeida (1700-1769), já de formação italiana. O seu relato compreende ainda o italiano Giusti que, tal como José de Almeida, foi mestre de Machado de Castro.

Segundo o autor, a prática da escultura só se mostrou mais aperfeiçoada no nosso país no séc. XVII⁴. Os escultores que trabalharam durante esse século e no começo de Setecentos são destacados sobretudo pelos seus trabalhos em

³ Deve-se, inclusivamente a Raczynski a primeira divulgação feita de parte do manuscrito dos *Diálogos* do pintor Francisco da Holanda e a problematização do artista Grão Vasco. Muitos dos seus contemporâneos aceitaram mal este trabalho, ofendidos com os erros que ali eram denunciados e corrigidos e com os documentos negligenciados que eram dados a conhecer, o que realçava a insuficiência e a imprecisão dos estudos até então feitos. Ver FRANÇA, J.-A., *A Arte em Portugal...*, Vol. I, p. 392 e ss. Para uma abordagem mais recente deste contributo ver RODRIGUES, Paulo, "O Conde Atanasius Raczynski e a Historiografia da Arte em Portugal", in *Revista de História de Arte*. Nº 8, 2011, pp. 264-275.

⁴ Manuel Pereira (...- 1667), autor de muitas estátuas em pedra, como refere o mesmo Raczynski no seu *Dictionnaire historique-artistique du Portugal* (Paris, 1847) é o primeiro escultor identificado como sendo digno de referência. Passou, todavia, quase toda a vida em Espanha onde desenvolveu a sua actividade, e embora merecendo algumas referências relativamente às principais obras ali realizadas, o seu desempenho acaba por ser menos relevante num texto que se debruça sobre a escultura nacional. Entre as suas obras contam-se um Cristo, um S. Jacinto e um S. Pedro na Igreja de Benfica.

barro e madeira, uma informação que remonta à *Colecção de Memórias* de Cyrillo Volkmar Machado⁵.

As técnicas do barro e da madeira tiveram em Portugal uma verdadeira tradição que conheceu um dos seus pontos altos no séc. XVII, nomeadamente em Alcobaça, com artistas como Frei Pedro, “extraordinário” segundo Diogo de Macedo⁶. Esta tradição foi perpetuada por gerações sucessivas de escultores, incluindo a de Machado de Castro, que fará a transição para o século dezanove e que acusa a sua influência sobretudo nos presépios e nas imagens religiosas.

José de Almeida é depois apresentado por Raczynski como o primeiro português a dominar a técnica da pedra e é destacado o bom desenho dos seus nus.

Esta última informação realça subtilmente a importância dos seus estudos romanos, numa época em que em Portugal o ensino seguia uma estrutura ainda medieval. Tratava-se de uma aprendizagem cujo método se baseava no trabalho oficial, em vez de consistir na hierarquização das várias fases⁷. A referência à qualidade do desenho dos nus de José de Almeida aponta para um método de ensino que se inicia no desenho e que se traduz posteriormente no rigor e na qualidade da obra acabada. Um procedimento que em Portugal, como veremos, só em Mafra terá a sua génese. Defendido e praticado por Machado de Castro, será depois instituído na Academia pela mão de Francisco de Assis Rodrigues que o defenderá meticolosamente nos seus escritos.

José de Almeida fora enviado a Roma como pensionista no começo do séc. XVIII, onde permaneceu entre 1718/20-1728, tendo sido discípulo de Carlo

⁵ Nessa reunião de depoimentos e recordações pessoais, - uma referência obrigatória, sobretudo nos artigos que dizem respeito ao seu próprio tempo (Cf. FRANÇA, J.-A., *A Arte em Portugal...*, Vol. I, p. 91) - Cyrillo refere que os escultores portugueses dos sécs. XVII e XVIII se aplicaram de tal forma aos trabalhos em barro e em madeira que as poucas estátuas de mármore existentes desse período são de fraca qualidade e quase todas produzidas por estrangeiros. Ver MACHADO, Cyrillo, *Colecção de Memórias Relativas às Vidas dos Pintores, Escultores, Arquitectos e Gravadores Portugueses e dos Estrangeiros que estiveram em Portugal*. 1823.

⁶ Aliás este autor refere que Manuel Pereira e Frei Pedro de Alcobaça foram artistas que “por si só (...) enchem a história da escultura portuguesa naquele século”. MACEDO, Diogo de, *A Escultura Portuguesa nos Séculos XVII e XVIII*. 1945, p. 57.

⁷ Ver CALADO, Margarida, *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*. 1989, pp. 160-3.

Monaldi (1683-1760). Monaldi, um nome secundário e um pouco solitário no seu percurso, em certa medida ofuscado pelo sucesso de Rusconi⁸ (1658-1728), ensinara-lhe a técnica de esculpir em pedra. É verdade que no presente quase nada se conhece de José de Almeida senão esculturas em madeira⁹. No entanto, é habitualmente citada a informação de Cyrillo que assegura que são da sua autoria as estátuas de mármore das Necessidades e da Bemposta. E ainda que o seu regresso não tenha suscitado alterações significativas no panorama português¹⁰, os seus estudos romanos conferiam-lhe algum destaque, além de ter sido, como referimos, mestre do notável Machado de Castro.

Apesar da valorização de escultores de formação clássica, capazes de produzir obras em pedra (que de alguma forma pertencem a uma linhagem na qual se insere o próprio Machado de Castro), a referência seguinte demonstra que não foram deixados de parte nomes que mereciam menção, ainda que nem esculpisse a pedra, nem tivessem uma formação romana. É assim que, da mesma época de José de Almeida, é referido e elogiado, pela graça particular com que modela as figuras dos camponeses e dos pastores, o escultor António Ferreira, a quem é atribuída uma *glória* existente na capela de N. Sr^a da Serra, em Belas e de quem são destacados os vários presépios. António Ferreira é, aliás, um artista que merecia também a admiração de Machado de Castro¹¹.

O acordo que alguns autores contemporâneos manifestam relativamente a esta selecção de nomes, reforça a precisão da informação reproduzida por Raczynski.

⁸ Cf. PEREIRA, José Fernandes, *Dicionário de Escultura Portuguesa*. 2005, p. 27.

⁹ Nomeadamente o Santo Onofre (MNAA) e o Cristo da Trindade, os passos da Paixão da procissão do Carmo, a Virgem e o São José de Xabregas, a Conceição do Colégio dos Nobres (hoje na Igreja de S. Mamede) e o grupo de *Cristo com os anjos em adoração* que esteve na capela-mor de Mafra (hoje na igreja de St^o Estêvão em Alfama), como afirma Reinaldo dos SANTOS. Cf. *A Escultura em Portugal*. 1950, Vol. II, p. 67.

¹⁰ Além de Machado de Castro, José de Almeida teve como principais discípulos, qualquer um deles conhecido pelos seus trabalhos em pedra: António Machado (...-1820) e Barros Laborão. O primeiro foi autor da estátua de Vénus e Cupido no chafariz das Janelas Verdes, das imagens de S. Pedro e S. Paulo, na fachada da igreja de S. Paulo e das duas figuras simbolizando rios, que se encontram na Avenida da Liberdade, mas que, segundo Diogo de Macedo se destinavam a um grande tanque do Campo de Santana. MACEDO, Diogo de, *A Escultura Portuguesa...*, p. 91.

¹¹ É um nome frequentemente por ele realçado, quer no *Discurso sobre as utilidades do Desenho* (1789), quer no *Dicionário de Escultura* (1822).

Escultor dos presépios da Madre de Deus (parte no MNAA), da Cartuxa e das Laveiras, António Ferreira é considerado por Reinaldo dos Santos “o mestre mais requintado na técnica, na modelação e no estilo”¹² das obras do género.

José de Almeida e António Ferreira são também os nomes que merecem da parte de Diogo de Macedo uma referência especial. António Ferreira por ser considerado o grande barrista da primeira metade do século XVIII, um artista raro, que “elegantizava as imagens pastoris com arrojados movimentos e sentidos do claro-escuro”; José de Almeida por ser o mais notável estatuário do seu tempo¹³.

Ambos influenciaram a formação e a prática de Machado de Castro, pelo menos numa fase inicial. O primeiro como autor de exemplos admiráveis de

¹² SANTOS, Reinaldo, *A Escultura em Portugal*. 1950, Vol. II, p. 72.

¹³ Ver MACEDO, Diogo de, *A Escultura Portuguesa...*, pp. 97 e 101-2. A lista dos artistas seus contemporâneos é considerável, embora pouco relevante no âmbito do estudo que nos propomos efectuar. São escultores cuja obra se encontra praticamente toda desaparecida. Escultores que, ainda segundo Diogo de Macedo, “encheram as igrejas, palácios e logradouros públicos, de estátuas e outras obras, tornando a cidade um pequeno museu. O terramoto de 1755 arrasou a melhor parte dessa produção, fazendo desaparecer para sempre os documentos de um valor real na arte...” (p. 92). Foram, além disso, escultores que não deixaram discípulos. Reinaldo dos Santos refere Manuel Dias (...-1754), Manuel Vieira, Manuel Alves e Silvestre de Faria Lobo (... -1786), que não teriam, aos olhos de Raczyński (ou de Assis Rodrigues que lhe forneceu os pareceres sobre o assunto), o mérito suficiente para serem mencionados numa síntese da história da escultura, onde só deviam figurar os nomes mais relevantes. Os dois autores conheciam-nos, porém, já que eles são nomeados no *Dictionnaire historique-artistique du Portugal*. Assis Rodrigues acreditava ser Manuel Dias o escultor apelidado de Pai dos Cristos, por ter feito sobretudo crucifixos em madeira para igrejas, além de ser autor da imagem de N.ª S.ª do Socorro que em 1745 existia numa das capelas da Igreja do Carmo (Cf. RACZYŃSKI, Atanasy, *Dictionnaire...*, também referido por SANTOS, Reinaldo dos, *A Escultura...*, Vol. II, p. 69). Esta informação repetia ainda as referências de Cyrillo. Manuel Vieira, do Porto, realizara sobretudo figuras em barro, tendo colaborado com Machado de Castro nas imagens de S. Vicente e S. Sebastião do baldaquino de S. Vicente de Fora. Manuel Alves e Silvestre de Faria Lobo foram autores das estátuas equestres da entrada do Palácio de Queluz (SANTOS, Reinaldo dos, *A Escultura...*, Vol. II, p. 69) executadas em 1758, provavelmente por modelos franceses. O último dos dois escultores era ali responsável, desde os Anos 50 de Setecentos, pela equipa de entalhadores (FRANÇA, J.-A., *A Arte em Portugal...*, Vol. I, p. 31). Discípulo de Ludovice, esculpira ainda e assinara algumas imagens para a ermida de Linda-a-Velha (MACEDO, Diogo de, *A Escultura Portuguesa...*, p. 100). Luís Xavier da Costa engrossa ainda a lista de contemporâneos e discípulos de António Ferreira e José de Almeida, indicando o Frade Inácio da Piedade e Vasconcelos, autor de muitas estátuas de barro de tamanho natural, Frei Manuel Teixeira, autor de obras para a igreja do convento da Trindade em Santarém, João Crisóstomo, que executou as figuras das “capelinhas” de St.º António dos Capuchos (desaparecidas), Francisco António, autor das estátuas das salas do actual Museu da Artilharia, além de outros nomes cuja obra não deve ser conhecida, uma vez que não é enunciada. (COSTA, Luís Xavier, *As Belas Artes Plásticas em Portugal durante o Século XVIII*. 1935, p. 58). A esta lista extensa poderíamos ainda acrescentar os nomes de dois barristas de gerações distintas, Dionísio Ferreira, pai de António Ferreira e Manuel Machado Teixeira, pai de Machado de Castro.

modelação em barro¹⁴ e o segundo como responsável pela introdução do ensino da técnica da escultura em pedra.

O italiano Alexandre Giusti (1715-1799) merece, depois, o destaque de Raczynski, sobretudo por ter sido responsável pela fundação da primeira escola de escultura existente em Portugal.



Vindo para Lisboa em 1747 a fim de trabalhar no Altar de S. João Baptista na Igreja de S. Roque, Giusti permaneceu em Portugal, sendo autor de um busto de D. João V (1750, PNM) e de vários santos na capela das Necessidades¹⁵. Acabou por ser preferido a José de Almeida em 1753, à frente das obras de escultura de Mafra¹⁶.



S. Paulo e S. Pedro
J. Almeida e A. Giusti
(1743-1750) –
Igreja das Necessidades
(Lisboa)

O estilo dos dois escultores não apresentava, contudo, diferenças fundamentais. De resto ambos haviam estudado em Roma, formados artisticamente “na cultura visual do classicismo”, onde teriam chegado a conhecer-se e mesmo a rivalizar¹⁷.

José Fernandes Pereira chama mesmo a atenção para o facto de “ser difícil distinguir processos escultóricos substancialmente distintos” quando se olha comparativamente para as obras de ambos existentes nas Necessidades, verificando-se, pelo contrário, “uma unidade sem qualquer tipo de dissonâncias”¹⁸. Na verdade, para além de um lado cenográfico traduzido pela pose e pelo tratamento dado à indumentária, rica de dobras e pregas que se movimentam em diferentes direcções, tanto uma como outra figura rompem o espaço do nicho em que se inserem, erguendo um dos braços para além dele.

¹⁴ E note-se que Machado se destacou também e sobretudo como grande modelador, como refere Diogo de Macedo: “...na imaginação e no sentimento de modelar e dar expressão ao barro, é que ele rapidamente foi o primeiro entre os primeiros do seu tempo. Nesse privilégio conseguiu, o que já é muito dizer, competir com António Ferreira. (...) Em Mafra, desde 1756, a colaboração de Machado de Castro, como ajudante de Giusti, fora sobretudo «na qualidade de modelador» (...) porque até então já muitos modelos executara para serem copiados por outrem (...) nem ele na realidade foi mais do que criador e modelador de modelos para estátuas definitivas, mestre de escolas e oficinas, chefe extraordinário de escultores.” MACEDO, Diogo de, *A Escultura Portuguesa...*, p. 105-108.

¹⁵ *S. Pedro* na fachada, *S. Francisco de Sales* e *S. Filipe Neri* no interior.

¹⁶ A sua tarefa consistia em esculpir os baixos-relevos das capelas da nave, que deviam substituir as pinturas que se estavam a danificar. Ver PEREIRA, José Fernandes, *Dicionário de Escultura Portuguesa*. 2005, p. 329 e ss.

¹⁷ *Idem*, p. 328 e ss.

¹⁸ *Idem*, p. 330.

No entanto, a envergadura do empreendimento de Mafra e os objectivos que visava atingir, enquadram a preferência de Giusti¹⁹. Como anota ainda Fernandes Pereira, o programa daquela grande obra destinava-se a ultrapassar o desfasamento existente entre a evolução da escultura nacional e a tradição clássica europeia, dotando Portugal de “um conjunto escultórico que mostrasse e demonstrasse as virtualidades do classicismo”. Para tal, D. José recorreu à importação de obras (as 58 estátuas encomendadas a Roma)²⁰ que serviriam de fonte de informação visual e paradigmas de um gosto renovado, e à criação de uma escola de escultura dirigida por um italiano²¹.

As estátuas de Mafra obedeceram, pois, a um propósito de inovação, trazendo para Portugal ideias que podem ser reunidas sob a matriz terminológica do classicismo. Encerram um período e abrem caminhos para o futuro. Não obstante, os seus autores pertenciam a uma geração que consagrava os valores clássicos num período de barroco tardio, pelo que é possível afirmar que “pertencem a um longo período que de um modo simples se situa entre o alto barroco romano e as primeiras manifestações neoclássicas”²². Também ali encontramos ampla variedade de gestos mais ou menos cenográficos, a expressividade plástica acentuada dos panejamentos, abundantes de dobras e efeitos volumétricos, além dos indispensáveis atributos característicos de cada uma das entidades representadas.

Quanto à influência de Mafra sobre os escultores nacionais propriamente ditos, Reinaldo dos Santos refere que a sua importância residiu sobretudo no facto de ter formado técnicos²³. Isto porque os artistas que ali estagiaram, como aprendizes ou como ajudantes, pouco se afastaram dos modelos que dessa aprendizagem receberam, não tendo conseguido na sua esmagadora maioria um



Figuras de santos -
Mafra

¹⁹ “...faltava em Portugal um escultor que pudesse dirigir uma equipa vasta de escultores para formarem esse colectivo”. PEREIRA, José Fernandes, *Arquitectura e Escultura de Mafra*. 1994, p. 201.

²⁰ Uma das exigências consistia na perfeição das estátuas, esculpidas num bloco único e em mármore branco puro, o que consagrava uma ideia e uma prática clássica, difundida e prestigiada pela tradição europeia. Um desejo que contrastava com a tradição portuguesa da policromia e dos materiais baratos. Cf. Idem, p. 208.

²¹ Idem, pp. 201 e 254 e ss.

²² Idem, pp. 245 e 255.

²³ SANTOS, Reinaldo dos, *A Escultura em Portugal*. 1950, Vol. II, p. 68.



Gratidão, Liberalidade, Fé e Adoração
Machado de Castro
(1777-83) - Fachada da
Basílica da Estrela
(Lisboa)

papel de destaque. A grande exceção foi Machado de Castro. Ainda assim, J.-A. França afirma que Machado de Castro “é Mafra e a escola de Giusti” e acrescenta ainda que “mostrou bem a sua formação no que fez, onde o gosto barroco espreita sempre”²⁴.

Raczynski sintetiza a descendência estética da escola de Mafra remetendo para a leitura das biografias de Machado de Castro e Faustino José, da autoria de Assis Rodrigues²⁵, e assim fecha o seu artigo.

Como tem sido amplamente divulgado, Machado de Castro era conimbricense, vindo para Lisboa com quinze anos. Depois de ter sido discípulo de José de Almeida, entrou para Mafra como ajudante de Giusti, lugar que ocupou durante catorze anos consecutivos. A sua obra mais importante, a estátua equestre de D. José I na Praça do Comércio, elevou-o a uma hierarquia impar e é sobretudo a ela que Machado de Castro ficou a dever a sua glória²⁶. Foi encomendada em 1770, o que fez com que o escultor se instalasse em Lisboa com alguns ajudantes. Posteriormente fundou a Aula e Laboratório de Escultura onde se formaram grande número de escultores e onde, afirma J.-A. França, por mais de quarenta anos “realizou um número inacreditável de obras, até 1821”²⁷.

A fama alcançada com a estátua equestre fez com que obtivesse sucessivas encomendas, sendo talvez a mais importante a escultura da Basílica da Estrela (1777-1783) que tal como Mafra “cristalizou um movimento artístico”²⁸. A sintonia da escultura concebida para a Estrela com o modelo de Mafra pode ser verificada nas quatro estátuas alegóricas e nos quatro santos que

²⁴ FRANÇA, J.-A., *A Arte em Portugal...*, Vol. I, pp. 35-6.

²⁵ Biografias que foram publicadas na *Revista Universal*, respectivamente a 17 de Novembro de 1842 e a 9 de Fevereiro de 1843.

²⁶ SANTOS, Reinaldo dos, *A Escultura...*, Vol. II, p. 69.

²⁷ FRANÇA, J.-A., *A Arte em Portugal...*, p. 35. São da sua autoria, além das obras mais significativas como a escultura da Basílica da Estrela e a estátua equestre, o *Neptuno* na fonte do largo da Estefânia, uma *Fé calcando a Heresia* no tímpano do demolido Palácio da Inquisição, o baixo-relevo do tímpano do Museu da Universidade de Coimbra, as estátuas dos túmulos de D. Mariana da Áustria, de D. Maria Vitória na Igreja de S. Francisco de Paula, de D. Afonso IV na Sé e de D. Pedro Carlos no Rio de Janeiro. Estátuas (*Aretusa* e *Alfeu*) e bustos (*Camões*, *Tasso*, *Homero* e *Virgílio*) no Palácio Marquês de Pombal, as estátuas na Quinta Real de Belém e ainda a parte escultórica do baldaquino de S. Vicente de fora. Em estreita colaboração com o seu discípulo Faustino José Rodrigues realizou ainda um busto do Duque de Lafões (ACL) e uma estátua de D. Maria II (BN).

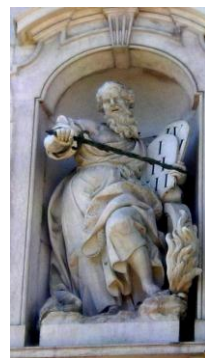
²⁸ Idem, p. 41

ali figuram: o movimento imprimido à indumentária, a encenação dos gestos, a presença dos atributos e mesmo, na maioria dos casos, o eixo contracurvado que define a pose das figuras.

Machado de Castro e consequentemente o seu discípulo preferido Faustino José Rodrigues foram, pois, como refere J.-A. França, herdeiros do estilo de Giusti e de Mafra, ainda que o próprio Machado de Castro rejeitasse peremptoriamente o espírito de Escola, colocando em seu lugar a orientação da natureza²⁹.

São estes dois escultores que, em Lisboa, à frente da Aula e Laboratório de Escultura, darão continuidade ao método que em Mafra Giusti iniciou, imprimindo conteúdos pedagógicos e organizativos a um ensino da escultura que até então permanecia, como já vimos, vinculado à tradição oficial medieval.

A Aula e Laboratório de Escultura, situada no fim da Rua do Tesouro Velho, era um espaço repleto de modelos da Antiguidade Clássica, de figuras mitológicas, onde o velho Machado com o seu “génio acessível e ameníssimo” ensinava a teoria dos processos. Uma oficina que podia, segundo Castilho, ser comparada a um templo ou um museu³⁰. O estabelecimento comportava duas vertentes distintas ainda que interligadas, como explica Miguel Faria. Os próprios termos utilizados para designá-lo, *Aula* e *Laboratório*, identificavam os dois momentos de aprendizagem. “Na Aula (garantiam-se) os aspectos teóricos do ciclo formativo, enquanto no Laboratório se exercitava a prática da disciplina em simultâneo com o cumprimento das empreitadas destinadas predominantemente às obras reais.”³¹



Sta. Madalena, Sto. Elias, S. João da Cruz e Sta. Teresa d'Ávila – Machado de Castro (1777-83) - Fachada da Basílica da Estrela (Lisboa)

²⁹ “Quantos Rafaelis saíram da Escola da Rafael? Quantos Buonarrotis da de Miguel Ângelo? E quantos Paládios produziu Paládio? (...) ...longe de nós a paixão da Escola (...) a bela natureza é que deve ser a nossa guia”. CASTRO, Machado de, *Discurso sobre as utilidades do Desenho*. 1789, p. 23.

³⁰ Castilho faz o retrato do que era em 1811 a Aula e Laboratório de Escultura na *Revista Contemporânea de Portugal e Brasil*, em 1859 (Vol. I, p. 308). Uma descrição também citada por Miguel FÁRIA (“O Ensino das Belas-Artes em Portugal nas vésperas da fundação da Academia”, in *Anais*. Vol. V/VI, 2000/01, p. 100).

³¹ Idem, p. 100.

Embora os discípulos ali admitidos fossem remunerados, poucos eram os requisitos exigidos. Uma vez disponível o lugar (já que em média havia vaga somente para cinco elementos)³², apenas se requeria que o candidato soubesse ler e escrever³³, além dos cinco anos de frequência da Aula de Desenho, num programa de estudos com duração total de dez³⁴.

Por outro lado, a formação que ali era veiculada visava sobretudo a aquisição de conhecimentos relativos à prática da escultura: dois anos aplicados no estudo da modelação e três no trabalho em pedra. Um programa que, embora garantindo uma formação especializada, que incluía por certo algumas referências conceptuais, não contemplava no entanto quaisquer estudos complementares noutras áreas do conhecimento. O próprio estudo do Desenho era acompanhado de noções muito rudimentares das disciplinas que lhe são complementares, como a Geometria e a Perspectiva³⁵. Foi ali, porém, que várias gerações de escultores tiveram acesso a um gosto que, através de Mafra fora introduzido em Portugal, caracterizado, como vimos, por reminiscências barrocas e influências neoclássicas, que Machado de Castro assimilara e complementara depois com diversas leituras³⁶.

³² Nalgumas ocasiões, não havendo nenhum lugar disponível, foram mesmo admitidos discípulos suplementares, mas sem remuneração, que aguardavam a oportunidade de se candidatarem ao lugar provido de rendimento. Cf. Idem, p. 108 e ss.

³³ José-Augusto FRANÇA refere ainda a necessidade de conhecer as “quatro operações”, situação que manteve inalterável até à fundação da Academia de Belas Artes na década de trinta. Maria Helena LISBOA refere como condições de admissão “saber ler, escrever e contar”. Cf. FRANÇA, José-Augusto, *A Arte em Portugal...*, Vol. I, p. 67 e LISBOA, Maria Helena, *As Academias e Escolas de Belas Artes e o Ensino Artístico (1836-1910)*. 2007, p. 138.

³⁴ Para mais informações sobre este assunto consultar FARIA, Miguel, *O Ensino das Belas-Artes em Portugal...*, p. 105 e ss.

³⁵ Ferreira de Sousa denunciava em 1826 no relatório citado por Miguel FARIA, intitulado *Estado das Aulas de Desenho de História, Arquitectura Civil, Escultura e Gravura* (ANTT, Min. Reino, Maço 995, Cx. 1118): “Se os discípulos não entrarem com estes conhecimentos, não os adquirem por este meio”. (Ver Idem, p. 106-7). Esta deficiência do ensino artístico será herdada pelas academias de Belas Artes, como refere Maria Helena LISBOA, ao registar que em Portugal continuavam a ser valorizados os aspectos manuais da produção artística, em detrimento de uma produção de carácter intelectual. Esta mesma crítica fazia Possidónio da Silva em 1835, num parecer sobre o Projecto de Estatutos para a Academia de Lisboa, então entregue ao Ministério do Reino, censurando a ausência absoluta de cadeiras teóricas. Ver LISBOA, Maria Helena, *As Academias e Escolas de Belas Artes...*, p. 337 e ss.

³⁶ J.-A. FRANÇA sintetiza esta situação dizendo que, “o neoclássico era apenas um dos elementos do seu próprio gosto, mal formado na tentação da escola de Alessandro Giusti e depois organizado empiricamente em leituras mal assimiladas por quem nunca saiu de Portugal”. (*A Arte em Portugal ...*, Vol. I, p. 35). Ana Duarte RODRIGUES, por outro lado, define que o estilo de

1.1 – Tradição e inovação na grande obra da Ajuda

Durante as primeiras décadas do século XIX tem lugar aquela que é considerada, pela sua dimensão e pelo seu significado, a primeira grande obra de Oitocentos - O Palácio da Ajuda.

Parte da escultura que integra essa obra ficaria a cargo dos artistas da Aula e Laboratório, e o próprio programa iconográfico do núcleo escultórico fora definido por Machado, também director da empreitada. E ainda que haja notícia de obras de escultura do mesmo período encomendadas àquela Aula: três bustos³⁷, quatro urnas, quarenta vasos e um grupo para o lago da Bemposta, tratam-se de trabalhos menores, em comparação com os da Ajuda.

Afirmaríamos com J.-A. França que a Ajuda assinala a resolução dos problemas de gosto colocados durante o último quartel do século anterior, acabando por se definir num academismo neoclássico. Representa a “instituição de uma academia que duraria trinta anos” (1802-1833) e que acabaria por se dissolver mais tarde na própria Academia de Belas Artes³⁸. Isto porque ali vemos definir-se artisticamente as várias gerações de escultores que sucedem à de Machado de Castro, imprimindo às obras a variação de carácter resultante das diferentes formações e percursos, “gente quase toda «romana» que define a primeira época do academismo português”³⁹.

Machado pode ser interpretado com um “elo particular na cadeia entre a corrente do barroco seiscentista romano de Du Quesnoy e o neoclassicismo de Canova”. (*A escultura figurativa do laboratório de Joaquim Machado de Castro (1771-1822)*. 2004, Vol. I, p. 15).

³⁷ Provavelmente os bustos das quatro estações, em tamanho maior que o natural, encomendados a Faustino José Rodrigues. Ver RODRIGUES, Francisco de Assis, “Variedades. Comemorações. Faustino José...”, p. 258. J.-A. FRANÇA anota que teriam estado também no Jardim de S. Pedro de Alcântara. (*A Arte em Portugal ...*, Vol. I, p. 111).

³⁸ Idem, p. 67.

³⁹ Ver idem, p. 97. Segundo Pierre FRANCASTEL, na história intelectual e artística da Europa Roma ocupou, desde 1870, um lugar dominante, não tanto pelas actividades contemporâneas do meio romano, mas antes pelo papel que a Roma antiga tivera na cultura europeia. Assiste-se, assim, segundo este autor, a uma historicização de Roma, na primeira fase do grande movimento de reflexão que leva a civilização ocidental a regressar às origens da sua cultura antes de abrir as vias de descoberta de outras civilizações. (Cf. “L’esthétique des Lumières”, in *Utopie et Institutions au XVIII siècle. Le Pragmatisme des Lumières*. 1963, p. 354).

Elsa Garrett Pinho, reproduzindo uma ideia semelhante, afirma que o núcleo escultórico da Ajuda pode ser entendido como uma síntese da escultura portuguesa do primeiro terço do séc. XIX⁴⁰. A autora justifica esta perspectiva com o cruzamento de tendências que, como referimos, apontam para as diferenças existentes entre os artistas que ali são chamados a trabalhar e que são os representantes da escultura desse primeiro período do século. Acrescentaríamos que ali serão enunciados também os rumos que este ramo das artes plásticas tomará pelo século fora.

Além do já consagrado Machado de Castro, responsável pela obra em 1802, destacam-se três escultores da geração seguinte que, segundo J.-A. França, na Ajuda se definiram: Barros Laborão (1762-1820), Faustino José Rodrigues (1760-1829), discípulo de Machado e João José de Aguiar (1769-1841)⁴¹. Além desta, consideramos que na Ajuda uma terceira geração se apresenta, composta por Francisco de Assis Rodrigues (1801-1877)⁴², filho de Faustino José e Manuel Joaquim de Barros, filho de Laborão. Dos dois, acabou por restar como único representante desta outra geração, Assis Rodrigues, já que Manuel Joaquim de Barros acabou não tendo obra conhecida, surgindo sobretudo como colaborador de seu pai.

Da geração que sucedeu a Machado, Barros Laborão começou por ser discípulo de Grossi, um estucador milanês que trabalhou na decoração da Igreja dos Mártires, em Lisboa, frequentando depois as oficinas de alguns escultores de madeira. Trabalhou em Mafra, com Giusti, a quem sucedeu na direcção do estaleiro, no final do século XVIII. Foi director de uma oficina independente, onde trabalhava com o estreito apoio do seu filho e discípulo, sobretudo na execução de imagens religiosas. Além das quatro estátuas que realizou para a Ajuda, trabalhou na Bemposta onde foi responsável pelo baixo-relevo da

⁴⁰ PINHO, Elsa Garrett, *Poder e Razão – escultura monumental no Palácio da Ajuda*. 2002, p. 9.

⁴¹ Cf. FRANÇA, J.-A., *A Arte em Portugal...*, Vol. I, p. 107.

⁴² Assis Rodrigues nasceu na freguesia de S. Mamede, em Lisboa, em 12 de Outubro de 1801. Embora Diogo de Macedo refira a data de 12 de Novembro, 12 de Outubro é a data indicada pelo seu biógrafo, João António da Silva Campos, confirmada pelo Registo de Baptismo, realizado a 2 de Novembro. IAN/TT- Registo de Baptismos da Freguesia de S. Mamede, ano de 1801, fl. 15.

frontaria da Igreja. Na tradição que vimos vir do século anterior, foi ainda autor de presépios e figuras de coches reais.

Quanto a Faustino José Rodrigues, ingressara em 1773 na Aula de Escultura, onde se iniciou, como de costume, pelo estudo do Desenho. Em 1786 obteve o grau de Ajudante daquela Aula, frequentando simultaneamente a Academia do Nu da Real Casa Pia, onde foi nomeado um dos Substitutos, em 1787. Em 1812 tornou-se Substituto da Aula de Desenho e dois anos depois, por morte de Francisco Leal Garcia (1749-1814) ascenderia, ainda, ao cargo de Substituto da Aula de Escultura.

Diogo de Macedo afirma que em Dezembro de 1822 Faustino José teria abandonado o ensino para se refugiar no convento da Luz, tomando o Hábito de Cristo⁴³. No entanto, mediante a documentação consultada⁴⁴, parece seguro afirmar que o escultor, embora tendo recebido a mercê do Hábito da Ordem de Cristo em 1822, manteve-se como Substituto da Aula de Desenho de História, pelo menos até 1824⁴⁵. Quanto à Aula e Laboratório de Escultura, tudo indica que o escultor se manteve como seu responsável até perto do seu falecimento em 1829⁴⁶.

⁴³ MACEDO, Diogo de, *Notas Biográficas de Dois Académicos*. 1955, p. 9.

⁴⁴ No registo do Livro de Chancelaria da Ordem de Cristo é possível verificar que a mercê do Hábito da Ordem de Cristo foi efectivamente concedida a Faustino José, mas em 13 de Novembro de 1822. Consultado o Registo Geral de Mercês apenas se conclui a concessão desta mercê, sem qualquer referência ao ingresso do escultor na ordem religiosa, como é especificado noutros acentos do mesmo Livro. Desta forma, tudo leva a crer que o artista não se tenha efectivamente retirado para o convento da Luz, mas somente recebido, na igreja da Luz, a referida condecoração. (Cf. IAN/TT – Hábito Ordem Cristo, Mç. 27, Letra F, nº2 e Registo Geral de Mercês D. João VI, Lvº 17, fl. 70 V e ainda RODRIGUES, Francisco de Assis, “Variedades. Comemorações. Faustino José...”, p. 258). Por último, numa gravura de 1828 da Autoria de Assis Rodrigues (BN – Faustino J. Roiz, Lente das aulas de desenho e escultura – E. 5072 P), Faustino José é representado vestindo à civil e ostentando a insígnia do Hábito de Cristo pendente do casaco, o que parece vir confirmar também a tese exposta.

⁴⁵ Informação referida pelo seu filho na biografia que escreve para a *Revista Universal Lisbonense* e que é confirmada pelo requerimento do mesmo ano, assinado pelo próprio Faustino José, solicitando a nomeação para o cargo de Professor Proprietário da Aula de Desenho de Figura e Arquitectura Civil, que regia então havia mais de doze anos (requerimento dirigido ao Ministério do Reino, em 3 de Novembro de 1824). IAN/TT – Min. Reino, Requerimentos, Mç. 723, Cx. 834

⁴⁶ O próprio escultor afirmava encontrar-se ainda à frente da Aula em 1828. Requerimento dirigido ao Ministério do Reino, em 11 de Agosto de 1828, solicitando a nomeação para a propriedade da Aula. Idem.



Mausoléu de D. Maria I
F. J. Rodrigues (escultura,
1822) – Basílica da Estrela
(Lisboa)

Além dos trabalhos em que colaborou com Machado de Castro, foi autor de uma obra relativamente extensa, composta sobretudo por figuras religiosas⁴⁷.

Uma das obras com maior visibilidade foi concebida para o mausoléu de D. Maria I, na Estrela, cujas figuras “abonecadas”⁴⁸ não reflectem a qualidade que se esperaria do mais talentoso discípulo de Machado de Castro. São figuras acanhadas que acabam por ser cúmplices da deselegância do enquadramento arquitectónico (projecto de L. Chiari) ao qual poderiam, ao contrário, conferir alguma distinção. As duas figuras representando a *Fama* e um anjo, ladeiam de forma assimétrica um retrato da Rainha. A *Fama* é uma figura alada, de joelhos, que com pouca graciosidade toca um clarim. É adornada por uma faixa de tecido cuja ondulação no ar assinala uma forte inspiração barroca, confirmada pela representação da pequena e roliça figurinha do anjo. A perna em suspensão da figura da *Fama*, ultrapassando a base na qual assenta todo o grupo, leva-nos a questionar se este teria sido pensado especificamente para aquele lugar. Ainda que se possa admitir a hipótese de ter sido uma opção conscientemente tomada pelo escultor, embora falhada no seu efeito, no sentido de conferir alguma leveza à composição.

Mestre e pai de Francisco de Assis Rodrigues, Faustino José foi ainda mestre de Francisco de Paula Araújo Cerqueira e de grande parte dos Académicos de Mérito da Academia de Belas Artes⁴⁹, de quem falaremos mais à frente.

Por fim, João José de Aguiar é considerado um escultor dotado que, segundo J.-A. França, poderia ter vindo a figurar ao lado de um Thorwaldsen. Foi o responsável por aquela que é considerada a melhor obra de escultura deste

⁴⁷ Faustino José foi ainda autor de diversas obras para alguns mecenas como o Marquês de Belas para quem esculpiu entre outras obras uma *Vénus*, os marqueses de Penalva para quem executou um *S. Caetano* e os marqueses de Borba para quem realizou os bustos de *Vergílio* e *Camões*, *quatro meninos sentados tocando instrumentos*, *Sto. Estanislau recebendo a comunhão de dois anjos*, *S. José*, *Sto. Eugénia* e *Sto. Bárbara*, uma *Glória* e *pastores da adoração* para o presépio do seu palácio. São ainda da sua autoria quatro bustos colossais das estações do ano para a quinta do palácio da Bemposta, a baixela oferecida a Lord Wellington, um retrato do infante D. Pedro Carlos para o mausoléu do Rio de Janeiro e o retrato de D. Maria I para uma pirâmide que existiu em Campo de Ourique.

⁴⁸ FRANÇA, J.-A., *A Arte em Portugal...*, Vol. I, p. 111.

⁴⁹ Ver RODRIGUES, Francisco de Assis, “Variedades. Comemorações. Faustino José...”, pp. 256-8.

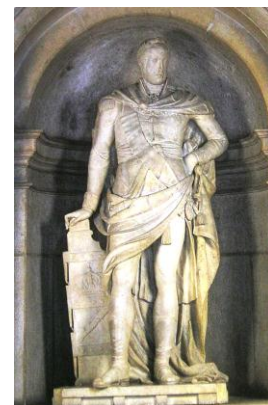
período⁵⁰, uma estátua de D. João VI, realizada em 1823 para o Hospital da Marinha.

D. João VI é retratado com porte altivo e expressão superior. Trajado de acordo com a sua posição de soberano, ostenta ao peito a banda e comenda das três ordens militares, bem como a comenda da ordem de N. S. da Conceição de Vila Viçosa⁵¹. Há, no entanto, aspectos neste retrato que evocam a caracterização dos antigos imperadores romanos, não só na coroa de louros, mas também na disposição especial do manto. Tombando-lhe dos ombros sobre as costas, não seria mais do que uma espécie de moldura a enquadrar a figura do monarca, não fosse o artifício plástico de que o escultor se serviu. Atravessando a frente da figura numa diagonal ao nível da anca, esse manto é sustido pela mão esquerda, o que cria um elegante pregueado que confere uma leitura dinâmica à estática pose. Ao mesmo tempo, evoca o célebre retrato romano do Imperador Augusto, uma imagem que é reforçada pela definição da anatomia das pernas. Ao observarmos a figura sem atentar nos detalhes, poderíamos ter a impressão de que o soberano é representado envergando um traje curto, de pernas descobertas, em vez da indumentária característica da sua época.

Aguiar definiu-se como escultor sobretudo pelos estudos que fez em Roma, onde aprendeu desenho com Labruzzi (1765-1817) e Escultura com o célebre Canova (1757-1822).

Ainda em Roma (1794) foi encarregue, por Pina Manique, da realização das estátuas para um monumento a D. Maria I.

O intendente da polícia decidira agradar à Rainha, fazendo erigir em frente à Basílica da Estrela um monumento com várias estátuas colossais e baixos-relevos em mármore. Colocado presentemente em frente ao Palácio de Queluz, os seus modelos foram desenhados pelo escultor italiano Dominicus Pieri e compreendem, além de uma estátua da Rainha, quatro estátuas que



D. João V
J. J. Aguiar (1823) -
Hospital da Marinha
(Lisboa)



Augusto de Prima Porta
- Museu do Vaticano (Roma)

⁵⁰ FRANÇA, José Augusto, *A Arte em Portugal...*, p. 111.

⁵¹ Cf. PINHO, Elsa Garrett, *Poder e Razão...*, p. 66 e ss.

passaram por ser as estações do ano e depois os continentes⁵². Hoje sabe-se que representam o *Amor da Pátria*, a *Fidelidade*, a *União das Virtudes* e a *Felicidade Pública*⁵³, alegorias que diriam respeito às virtudes da rainha. Aguiar terá sido um mero executor deste projecto, que não assinou como costumava fazer, e que, quer Cyrillo quer Raczynski não referem, ao enumerarem as suas obras. Ao contrário dos restantes elementos, os dois baixos-relevos que compõem o monumento, representando a fundação da Academia Real da Marinha e da Casa Pia para os órfãos, foram bastante louvados em Roma e são considerados “quadros de pura inspiração neoclássica, honrosa amostra dos saberes adquiridos com o mestre”⁵⁴.

Na Ajuda, além de ser autor das duas esculturas monumentais, ladeando o escudo que encima o frontão, é ainda responsável por onze⁵⁵ das vinte cinco estátuas do átrio⁵⁶. Um número muito superior às que couberam aos outros escultores. Machado de Castro e o seu ajudante Carlos Amatucci⁵⁷ foram

⁵² As estátuas que só em 1802 chegaram a Lisboa ficaram primeiro nas dependências do palácio de Belém. Tendo sido separadas, ficou a figura da rainha no Museu do Carmo e as figuras alegóricas a decorar a Avenida da Liberdade. O *Diário de Lisboa* de 15 de Março de 1944 refere-se a elas como sendo as quatro partes do mundo que durante muito tempo passaram por ser as quatro estações do ano. É ainda referido que chegou a estar todo o monumento no local que lhe era destinado, o Largo da Estrela, em meados do séc. XIX. Sobre este assunto ver FRANÇA, J.-A., *A Arte em Portugal...*, Vol. I. p. 72 e ss.

⁵³ Ver VALENTE, Vasco, “Correspondência Inédita de Pina Manique – Pina Manique e o Monumento a D. Maria I^{ra}”, in *Museu – Revista de Arte, Arqueologia, Tradições*. Vol. V, nº 12, Abril 1949, pp.128-140.

⁵⁴ João José de Aguiar foi ainda autor de *Cipião e Eneias e Creusa*, no jardim do Palácio de Belém (1792-3) e de uma banqueta, uma cruz, castiçais e relicário do altar-mor de Mafra que modelou e passou ao bronze (1797).

⁵⁵ *Prudência, Justiça, Lealdade, Anúncio Bom, Acção Virtuosa, Clemência, Constância, Consideração, Providência, Amabilidade e Perseverança*.

⁵⁶ Apesar de realizada numa época em que os valores da monarquia eram colocados em questão um pouco por toda a Europa, ameaçados pelos ideais da Revolução Francesa, esta obra procurava legitimar o poder do soberano e afirmar a intemporalidade da monarquia. As virtudes ali representadas alegoricamente são, portanto, as que se pretende realçar no monarca português.

PINHO, Elsa Garrett, *Poder e Razão...*, p. 105.

⁵⁷ Amatucci nasceu em Nápoles onde trabalhou para os afamados presépios, subordinando a concepção das suas figuras à gramática neoclássica. É da sua autoria um retrato do príncipe regente D. João para os órgãos de Mafra. Na Ajuda é responsável pela estátua da *Liberalidade*, enquanto Machado de Castro executou a *Gratidão*, a *Generosidade* e o *Conselho*.

responsáveis por quatro estátuas, tal como Faustino José e Assis Rodrigues⁵⁸. Barros Laborão e o seu filho executaram seis⁵⁹.

A opção de lhe encomendar a maioria das estátuas e o lugar que lhe é atribuído como substituto de Machado naquela obra, em 1805, demonstram não só o seu prestígio, mas também a vontade da corte de imprimir um cunho de modernidade à sua encomenda. Discípulo de Canova, Aguiar seria o artista certo para introduzir os valores plásticos do neoclassicismo, acompanhando o gosto vigente na Europa culta e evoluída⁶⁰.

É assim que, logo à partida, pelo menos duas influências estéticas se conjugam na Ajuda. Duas sensibilidades artísticas que oscilavam entre uma representação filiada na maneira barroca de Machado de Castro e Barros Laborão, que tem ainda muitas influências de Giusti e de José de Almeida e uma mais “moderna”, pela aproximação à estética neoclássica de João José de Aguiar.

O núcleo alegórico executado entre 1817 e 1820, da autoria de Machado, Amatucci e Laborão é, por conseguinte, considerado o “núcleo da continuidade”⁶¹, ainda que Machado de Castro tenha tendido a sintetizar o modelo de representação de Mafra, simplificando-o numa linguagem mais actualizada, como veremos.

É no entanto neste núcleo que encontramos inúmeras afinidades com obras anteriores, numa identidade que pode ser verificada, por exemplo, na figura do *Desejo* de Laborão, cujo gesto, rompendo com o espaço do nicho, segue de perto o de *S. Paulo* de José de Almeida. Na mesma linha, a figura da criança que se debate pelo objecto desejado não pode deixar de evocar os anjinhos que o Barroco tão abundantemente utilizou. Não obstante, o corpo expõe-se aqui ao olhar do observador, ficando o elaborado trabalho plástico dos panejamentos confinado a algumas tiras de tecido que emolduram a figura.



S. Paulo
J. Almeida (1843-50) –
Fachada da Igreja das
Necessidades (Lisboa)



**Desejo, Decoro e
Honestidade**
Barros Laborão
(1817-20) - P. Ajuda
(Lisboa)

⁵⁸ Faustino José executou o *Amor de Virtude*, o *Amor da Pátria* e a *Intrepidez*, Francisco de Assis a *Piedade*.

⁵⁹ Barros Laborão executou a *Diligência*, a *Honestidade*, o *Decoro* e o *Desejo*, o seu filho a *Humanidade* e a *Inocência*.

⁶⁰ PINHO, Elsa Garrett, *Poder e Razão...*, p. 105 e ss.

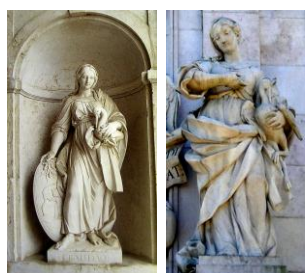
⁶¹ Idem, p. 107.



Diligência
Barros Laborão
(1817- 20) – P. Ajuda
(Lisboa)

Ao contrário, a estátua da *Honestidade* é pródiga nos pregueados e nas ondulações, que figuram não só ao nível da estrutura compositiva, mas também nos pormenores. Laborão é, aliás, o escultor cuja obra traduz uma maior manutenção de elementos que remetem para a estética barroca, apesar de ser de uma geração posterior à de Machado de Castro. A pose das figuras revela afectação, os panejamentos apresentam ondulações abundantes e pontas que se enrolam e caem numa espiral muito característica. As modelações de claro-escuro são intensas.

Além disso, as estátuas de Barros Laborão são marcadas por uma certa desarticulação e mesmo falta de proporcionalidade. A figura da *Diligência*, cujo braço erguido, seguindo a proposta de se movimentar para além do espaço do nicho, um pouco desajustado da restante pose, é um bom exemplo desta desproporção.



Gratidão
Machado de Castro (1777-83 e
1817-20) — Estrela e Ajuda

Quanto às obras de Machado de Castro incluídas neste núcleo, verificamos um acentuado trabalho de simplificação e contenção, sobretudo perceptível quando as comparamos com a mesma alegoria, na Estrela. É o caso da *Gratidão*, cujos atributos iconográficos se mantêm, mas a pose é muito mais contida no gesto, a expressão do rosto é muito mais neutra e os panejamentos caem em pregas muito mais regulares e paralelas, sem o trabalho volumétrico da estatuária da Basílica.

Seguindo esta mesma tendência, o *Conselho* e a *Generosidade* exibem gestos contidos, com os braços a tenderem a estender-se ao longo do corpo e com pregueados regulares, que privilegiam a orientação vertical ou próxima da verticalidade, sobretudo na alegoria do *Conselho*.



**Conselho e
Generosidade** –
Machado de Castro
(1817-20) – Ajuda
(Lisboa)

Quanto à *Liberalidade* de Amatucci, que tem também uma versão da autoria de Machado de Castro na Estrela, podemos dizer que é representada numa pose muito menos convencional, não obstante apresentar-se num jogo de curvas e contra-curvas que resultam numa espécie de voluta humana. Trata-se de uma figura feminina, que se equilibra num só pé, parecendo esboçar um passo de dança que só muito mais tarde será “recuperado” pela escultura nacional, como veremos. Traduz uma liberdade compositiva singular, como se

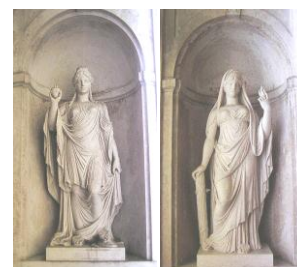
tivesse rompido com o que se esperava de uma escultura deste género, num modelo mais próximo do adoptado por Machado de Castro na Estrela. Sendo uma figura com uma certa graciosidade, pouco relação acaba por ter com as restantes obras da Ajuda, quer com as dos artistas com uma formação semelhante à sua, quer com as obras de Aguiar.



Liberalidade
M. Castro e C. Amatucci
(1777-83 e 1817-20) –
Estrela e Ajuda

O segundo núcleo de estátuas realizadas entre 1821 e 1833 corresponde aos trabalhos de Faustino José com a ajuda de Francisco de Assis, de Manuel Joaquim de Barros, filho de Laborão, e de João José de Aguiar.

Este último, como referimos, trazia da sua formação com Canova uma linguagem plástica mais actualizada, de referência neoclássica, que utilizara já na concretização dos modelos de Pieri para o Monumento a D. Maria I (1795-98), onde revelara já, segundo J.-A. França, uma elevada consciência plástica⁶².



Fernandes Pereira considera que as suas estátuas no átrio da Ajuda lembram de algum modo as helénicas cariátides, com a sua expressão impassível, absorvidas numa espécie de autocontemplação fora do espaço e do tempo⁶³.



Na verdade, as obras da sua autoria representam predominantemente figuras femininas, caracterizadas por uma certa rigidez formal, que denota indiferença e distância. As poses são repetitivas e monótonas. Maioritariamente são figuras frontais, cujo olhar se distancia da realidade envolvente, “atravessando” quem eventualmente se colocasse no seu alinhamento. Genericamente um dos braços estende-se ao longo do corpo, enquanto o outro se dobra, segurando o respectivo atributo iconográfico. As vestes são delicadas e leves, com um tratamento nalguns casos minucioso. Não caem de modo pesado, nem apresentam acentuados contrastes de claro-escuro, como encontramos noutros casos já tratados. A suavidade dos tecidos e os modelos de vestuário adoptados tornam perceptíveis as formas fisionómicas e, incontestavelmente evocam as túnicas gregas e romanas.



**Lealdade, Justiça, Prudência,
Constância, Amabilidade,
Perseverança, Clemência e
Providência**
J. J. Aguiar (1821-33) – P. Ajuda
(Lisboa)

⁶² FRANÇA, J.-A., *A Arte em Portugal...*, Vol. I, p. 74.

⁶³ Cf. PEREIRA, José Fernandes, *Dicionário...*, p. 21.

Pelo modo como parecem limitar-se a aplicar e repetir uma mesma fórmula, traduzem uma espécie de desinteresse por parte do escultor, talvez explicado pela sua desmoralização face à atitude dos seus colegas de profissão⁶⁴. A verdade é que Aguiar se encontrava isolado, entregue na Ajuda à longa empreitada que lhe coubera. A sua nomeação desagradara a Machado de Castro que esperava ver Faustino José suceder-lhe e, depois da sua morte, nenhum dos seus seguidores aceitou cooperar na Ajuda⁶⁵. As estátuas que não estavam entregues a Aguiar foram realizadas quer na Aula e Laboratório de Escultura, quer no Estaleiro da Bemposta, no caso de Barros Laborão pai e filho, como confirma a notícia dada pelo conselheiro Joaquim da Costa e Silva, citada por Miguel Faria⁶⁶.



Vitória e Fidelidade
J. J. Aguiar (1821-339)
– Frontão P. Ajuda (Lisboa)

As onze estátuas do átrio acabam por contrastar, em certa medida, com o grupo do frontão, composto por duas figuras sentadas, que ladeiam um escudo. O traje adoptado é novamente de referência helénica, mas a pose das figuras equilibra-se numa conjugação na qual as linhas verticais são contrabalançadas pelas linhas curvas. A figura da esquerda projecta o olhar no horizonte e é marcada pela tensão vertical do braço esquerdo, paralelo ao tronco e apoiado no plano do assento. Uma rigidez reforçada pela espada que é segurada na outra mão e que, no conjunto, é suavizada pela flexibilidade da pose da figura da direita. Nesta, o braço dobrado é emoldurado pelo manto que acompanha e acentua essa curva e o rosto, ligeiramente inclinado para o solo, deixa cair o olhar sobre o plano do observador, ainda que se trate de um olhar inexpressivo e vago. Ao contrário, pois, do que se verifica no núcleo de estátuas do átrio, neste grupo que, segundo Elsa Garrett Pinho, representa a *Vitória* e a *Fidelidade*, encontramos claras preocupações relativas à harmonia do conjunto. São traduzidas quer no equilíbrio da composição, quer no cuidado em ponderar atentamente os elementos indispensáveis para que seja contrariada uma excessiva simetria que se poderia tornar plasticamente entediante.

⁶⁴ Cf. FRANÇA, J.-A., *A Arte em Portugal...*, Vol. I, p. 111.

⁶⁵ Cf. PINHO, Elsa Garrett, *Poder e Razão...*, p. 68.

⁶⁶ Ver FARIA, Miguel, *O Ensino das Belas-Artes em Portugal...*, p. 118.

Este cuidado na escolha das poses e na sua conjugação encontra-se muito próximo daquele que veremos Assis Rodrigues manifestar na decoração escultórica da fachada do Teatro D. Maria II.

Quanto a Faustino José Rodrigues, cujo estilo J.-A. França afirma que dá cumprimento ao da escola de Giusti, vindo por Machado de Castro⁶⁷, revela nas estátuas da Ajuda, a *Intrepidez*, o *Amor da Pátria* e o *Amor da Virtude*, um carácter em certa medida distinto do restante conjunto. A par das reminiscências formais do barroco, que se limitadas praticamente à estrutura básica da composição das figuras, verifica-se também no caso deste escultor uma actualização de soluções, além da introdução de uma nova linguagem. Nestas obras, o corpo não se oculta sob vestes mais ou menos volumosas, mas pelo contrário revela-se com naturalidade. Os panejamentos abandonam definitivamente o tradicional trabalho plástico de grande expressividade, no movimento das dobras e curvas e as figuras os seus gestos afectados. O traje adoptado é o romano, com economia de elementos, e mesmo o peso visual dos atributos iconográficos parece simplificar-se, em comparação, por exemplo, com as estátuas de Machado neste mesmo lugar. A expressão do rosto neutraliza-se.

A *intrepidez* é uma figura relativamente despojada, cujos gestos acompanham com naturalidade o movimento do corpo.

O *Amor da Virtude* tem um carácter especial, já que se trata de um nu, pouco vulgar neste tipo de representações, apresentando-se numa pose serena e com um acabamento muito liso, em referência óbvia aos modelos da escultura clássica.

Elsa Pinho chama a atenção para o facto de não ser assumido aqui o nu integral, frequente nas esculturas clássicas que lhe teriam servido de modelo, defendendo que a acepção simbólica desta nudez aproxima a obra dos valores do Barroco⁶⁸. Julgamos, no entanto, que a aproximação a esses valores estéticos se situa sobretudo ao nível de escolha da pose que, através de um desvio da bacia, permite à figura a inscrição perfeita numa linha elíptica. Chamamos a



Intrepidez, Amor da Virtude e Amor da Pátria

F. J. Rodrigues (1821-33) – P. Ajuda (Lisboa)

⁶⁷ Cf. FRANÇA, J.-A., *A Arte em Portugal...*, Vol. I, p. 109.

⁶⁸ Cf. PINHO, Elsa Garrett, *Poder e Razão...*, p. 95.



*Anúncio Bom e
Acção Virtuosa*
J. J. Aguiar (1821-33)
– P. Ajuda (Lisboa)

atenção para o facto de quer o *Anúncio Bom*, quer a *Acção Virtuosa* de Aguiar serem também figuras de nu parcial. Trata-se de uma opção que acreditamos estar sobretudo relacionada com os parâmetros de moralidade vigentes e que levam os escultores, mesmo os que reverenciam a Antiguidade, a demonstrarem um certo pudor na exposição do corpo humano.

Resta a estátua *Amor da Pátria*, cujo movimento e contraste de claro-escuro, consentido pela sua intensa modelação volumétrica, reflecte a influência da estética barroca. Porém, a inclinação do rosto e o olhar distante dão o mote para a atitude que, mais tarde, Assis Rodrigues escolherá para o seu *Camões*, apesar das absolutas diferenças de carácter geral existentes entre as duas obras.

Assis Rodrigues, cuja verdadeira estreia em trabalhos de escultura se verifica na Ajuda, “ajudou bastante”, segundo J.-A. França, na execução deste pequeno núcleo de estátuas entregues a seu pai⁶⁹. Trata-se de uma informação que é confirmada pelo próprio escultor quando assegura que a *Intrepidez* e o *Amor da Pátria* foram já completadas sob a sua direcção e trabalho⁷⁰.

Esta afirmação é de grande importância, uma vez que contribui para explicar as notas de inovação a que nos referimos anteriormente. Com base nela, podemos compreender a manifesta conjugação de tendências que naquelas obras se evidencia. Por um lado, a estrutura geral das figuras, revelando ainda nitidamente a influência barroca, garantida pela concepção de Faustino José. Por outro lado, os detalhes, dependentes da execução e do acabamento de Assis Rodrigues, evidenciando afinidades com o novo gosto. A grande intervenção deste último no acabamento das obras, permite-nos igualmente compreender melhor a semelhança que a sua estátua de *Camões*, realizada em 1854, apresentará com a expressão facial do *Amor da Pátria*, assunto a que voltaremos posteriormente.

⁶⁹ Cf. FRANÇA, J.-A., *A Arte em Portugal...*, Vol. I, p. 109.

⁷⁰ Carta datada de 6 de Outubro de 1833. ANBA – *Biografia do Conselheiro e Director da Academia Real de Belas Artes de Lisboa, Francisco de Assis Rodrigues, por João António da Silva Campos*. 1889, p. 14.

Relativamente à estátua da *Piedade*, que J.-A. França atribui a Barros Laborão filho⁷¹, Assis Rodrigues afirma ser da sua execução. Compreensivelmente segue a inclinação do corpo e a expressão adoptados nas restantes estátuas concebidas por seu pai, bem como o mesmo despojamento em termos de indumentária, o que apenas vem reforça a perspectiva que foi exposta em cima. Quanto aos aspectos iconográficos, acompanha o conjunto, de resto como acontece com as próprias obras de Aguiar⁷².

Assis Rodrigues refere ainda ter sido autor de um modelo em ponto maior e menor da estátua da *Magnanimidade* e um pequeno esboço da *Equidade*⁷³. Estas estátuas, contudo, não passaram do modelo, embora em 1844 chegasse a ser remetida à Academia a pedra para que fosse executada a primeira⁷⁴. Uma tarefa que acabou por não ser levada a efeito, provavelmente porque, entretanto, seria contratada a encomenda para a escultura do Teatro Nacional, já por essa altura em projecto e discussão.

Por último, Manuel Joaquim de Barros, autor das duas estátuas da *Humanidade* e da *Inocência*, cujos modelos haviam sido concebidos por seu pai, chega a trabalhar com Aguiar, o que explica o gosto novo que caracteriza as suas figuras. Os trajes são leves e deixam perceber a anatomia do corpo humano, os gestos contidos e naturais. É perceptível a procura da idealização da beleza feminina, nestas figuras de expressão serena e intangível. Mais elegantes e sedutoras do que as rígidas e monótonas alegorias de Aguiar, o trabalho dos panejamentos denota, no entanto, a sua influência, pela delicadeza de tratamento. Estas características afastam as estátuas por si realizadas das do seu pai, exuberantes, como vimos, no modelado dos tecidos e nos gestos cenográficos e exagerados.



Piedade
F. A. Rodrigues (1821-33) – P. Ajuda (Lisboa)

⁷¹ Ver FRANÇA, J.-A., *A Arte em Portugal...*, Vol. II, Nota 251 da 1ª Parte.

⁷² Como é demonstrado por Elsa Garrett Pinho, seguia as orientações recolhidas na obra de Césaire Ripa, utilizada por várias gerações de escultores nacionais. Ver PINHO, Elsa Garrett, *Poder e Razão...* e RIPA, Cesare, *Iconologia*. 1669.

⁷³ João José Ferreira de Sousa refere, em 1826, a execução de uma estátua da *Magnanimidade* para o Paço da Ajuda pelo Ajudante Manuel Joaquim de Barros, ou Barros Laborão filho. Desconhecemos a razão de semelhante sobreposição. Provavelmente a referida estátua não teria sido acabada. (Cf. *Estado Actual das Aulas de Desenho de História, Arquitectura Civil, Escultura e Gravura*. IAN/TT – Min. Reino, Mç. 995, Cx. 1118).

⁷⁴ Portaria de 21-5-1844. ANBA – *Livro de Portarias de 1844*.



Inocência e Humanidade
M. J. Barros (1821-33) –
P. Ajuda (Lisboa)

Reafirmamos, pois, o que enunciámos anteriormente. Além da geração de Machado de Castro e da que lhe sucedeu, definida por Laborão, Faustino José e Aguiar, encontramos ainda na Ajuda uma terceira geração, composta por Assis Rodrigues e Manuel Joaquim de Barros. Da mesma forma, além das duas linhas estéticas, um neoclassicismo de influência barroca (herdado da escola de Giusti e de Mafra) e um neoclassicismo de formação romana (traduzida pela escultura de João José de Aguiar), podemos afirmar que se enuncia uma terceira, que por Assis Rodrigues se perpetuará para além do primeiro terço do século. Depurada já das marcas barrocas, mas também desviada da vertente rígida de Aguiar, a linha de Assis Rodrigues será ainda neoclássica e afirmar-se-á nos princípios do academismo segundo os quais se formarão as gerações que se irão suceder ao longo do século XIX.

1.2 – Pensamento neoclássico – bases e aprofundamento

Em 1842 Francisco de Assis Rodrigues definiu a sua própria filiação artística, declarando então, na *Revista Universal Lisbonense*, de modo inequívoco, que se considerava “filho e neto” de Machado de Castro, um “sábio artista” e um “mestre respeitável”, de quem tinha recebido uma “particular instrução”⁷⁵. Não obstante esta peremptória declaração, este artista trilhará um caminho próprio e em grande medida inovador. Da herança de Machado excluirá praticamente toda a vertente barroca, aceitando os enunciados neoclássicos que reproduz e desenvolve, quer quanto à prática artística, quer quanto à teoria.

A forma estruturada como expressou as suas concepções artísticas, ainda que parcialmente herdadas de Machado de Castro, demonstra uma solidez de convicções que não encontramos no pensamento do seu mestre, artista do

⁷⁵ Cf. RODRIGUES, Francisco de Assis, “Variedades. Comemorações. Joaquim Machado de Castro”, in *Revista Universal Lisbonense*, 17 de Novembro de 1842, pp. 99-102. Cf. também *Memória de Escultura*. 1829, p. 6.

século anterior, não só evidentemente no sentido cronológico, mas sobretudo ao nível das estruturas mentais.

Consideramos, pois, Assis Rodrigues uma figura já de um outro tempo, esclarecido no conhecimento da produção teórica académica internacional e do neoclassicismo de J. J. Winckelmann (1716-1768)⁷⁶, nos contactos que mantinha com artistas e académicos fora de Portugal e na viagem a Itália.

Abrimos aqui um parêntesis para introduzir alguns dados relativos à formação do escultor e ao seu percurso inicial. Por um lado, porque consideramos que eles têm sido relativamente pouco explorados pela historiografia⁷⁷, que tem sobretudo enunciado de forma mais ou menos sucinta os factos centrais do seu percurso. Por outro lado, porque os julgamos essenciais para a discussão que pretendemos introduzir e que diz respeito ao confronto entre o pensamento de Machado de Castro e o do seu sucessor, no primeiro plano da escultura nacional, Francisco de Assis Rodrigues. Ambos figuras isoladas na produção de uma teoria da arte realizada por artistas. Ambos escultores cujo pensamento teve especiais repercussões no trabalho das gerações que os sucederam.

Começamos por referir os estudos feitos por Assis Rodrigues à margem da Aula e Laboratório de Escultura, já que são eles que contribuem para compreender o sucesso obtido naquela Aula. São eles ainda que concorrem para enquadrar uma herança conceptual que o artista dará sinais de

⁷⁶ Cujas obras podem ser consideradas fundadoras no âmbito da História da Arte (Ver BOZAL, Valeriano, BOZAL, Valeriano, *História de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. 2004, Vol. I, p. 19). Uma história da arte que se concebe como uma história não apenas de obras e de artistas, mas também de ideias estéticas. Uma construção, portanto, da História da Arte como sistema, conjugando a reflexão histórica da arte com a reconstrução teórica das ideias estéticas e da sua história. Ver ASSUNTO, Rosario, *La antigüedad como futuro: estudio sobre la estética del neoclasicismo europeo*. 1990, pp. 127-8 e 147-8.

⁷⁷ Ver FRANÇA, José-Augusto, *A Arte em Portugal...*, pp. 219, 228 e 398; MACEDO, Diogo de, *Notas Biográficas...*; ALDEMIRA Luís Varela, *Varela, Um Ano Trágico, Lisboa em 1836*. 1936, pp. 173-4; PAMPLONA, Fernando de, *Um Século de Pintura e Escultura em Portugal (1830-1930)*. 1943, pp. 200-1; PEREIRA, José Fernandes, *Mal Estar de um Clássico Entre Românticos*, in *Arte Teoria*, nº 3, 2002, pp. 80-7.

continuadamente actualizar e que marcará o carácter do seu desempenho futuro, sobretudo no campo teórico.

Em simultâneo com os estudos artísticos, e provavelmente até para colmatar as suas insuficiências que, como vimos, diziam sobretudo respeito às disciplinas teóricas, Assis Rodrigues estudou Letras e Filosofia no convento dos Paulistas, onde foi elogiado pelo seu desempenho⁷⁸.

Por outro lado, parece-nos inevitável que Assis Rodrigues tenha também beneficiado de uma formação artística suplementar e até anterior, através de Faustino José. Só assim se explica que com apenas 15 anos e ainda na fase inicial do seu percurso escolar, isto é, ainda nos anos correspondentes ao estudo do Desenho na Aula e Laboratório, tenha podido discorrer sobre a estatuária e a escultura em pedra em Portugal. Não fosse essa formação complementar, a redacção de um artigo sobre o assunto, publicado em 1816 no *Jornal de Belas Artes ou Mnemosine Lusitana*, que adiante analisaremos, seria por certo inviável.

Na Aula e Laboratório de Escultura inscreveu-se em 1813⁷⁹, com cerca de 11 anos de idade. Ao fim de quatro anos distinguiram-no com o aumento do vencimento⁸⁰ e concluídos os estudos, em 1823, ascendeu ao lugar de Ajudante Interino. Esta posição de destaque, alcançada relativamente aos seus

⁷⁸ O Geral da Ordem, Frei Manuel de Santo Inácio Cardoso, que supervisionava os estudos declarou que o aluno “jamais [deixara] de propor judiciosos argumentos e de instar por eles até serem dissolvidos e se manifestar a verdade; de perceber as explicações com toda a facilidade e de discorrer solidamente sobre elas como quem as entendia e penetrava a fundo”. Atestado passado em 30 de Abril de 1833. ANBA – *Documentos Diversos*. (Ver Anexos, Vol. II, p. 58-9).

⁷⁹ O seu pedido de matrícula data de 15 de Fevereiro de 1813. Foi remetido a Machado de Castro, a quem competia admitir o aluno, em ofício de 4 de Março do mesmo ano. IAN/TT – MOPCI, Intendência das Obras Públicas, Lvº 47, 1808-1820, fl. 105.

⁸⁰ Segundo referência de Miguel FARIA, os discípulos ou praticantes recebiam vencimento variável conforme o ano que frequentavam. Assim, durante os dois anos do estudo da modelação venciam 150 réis por dia, que passavam a 200, 300 e 400 ao longo dos três anos em que se ocupavam do trabalho em pedra. Ver FARIA, Miguel, “O Ensino das Belas-Artes...”, p. 107 e ss. No entanto, no já referido Relatório de Ferreira de Sousa, a tabela de remunerações atribui os valores do jornal dos ajudantes e praticantes, ao seu merecimento e não à antiguidade, como se pode verificar no caso dos praticantes Pedro Alcântara da Cunha d’Eça e Joaquim Pedro Aragão, ambos com 10 anos de serviço em 1826, e com vencimentos de 400 e 350 reis respectivamente. Cf. Idem, p. 121. O aumento a que aqui nos referimos, enunciado pelo próprio Assis Rodrigues como constituindo um atestado do seu valor (Cf. ANBA – *Biografia do Conselheiro...*, pp. 11 a 13), apenas concedido ao fim de quatro anos, e não anualmente como estaria previsto, leva-nos a consolidar a convicção de que, independentemente do direito que os discípulos *poderiam* ter ao aumento anual, prevalecia a disponibilidade orçamental, distribuída em função do mérito individual reconhecido a cada discípulo.

companheiros, culminou na sua nomeação para Professor Substituto em 1829, por morte de Faustino José⁸¹. Ao concurso então aberto, candidataram-se Constantino José dos Reis, Nicolau Possollo e Joaquim Pedro Aragão, que mais tarde encontraremos nas Academias de Belas Artes⁸². Sublinhamos que, além de ter saído vencedor do concurso, superando um escultor que era, pelo menos, mais experiente, Constantino José dos Reis⁸³, a sua prova escrita, que mais tarde analisaremos, foi a única das quatro (se é que todos os opositores cumpriram todo o programa), a ser conhecida e mesmo publicada⁸⁴.

É deste modo que a Aula e Laboratório, dirigida inicialmente por Machado de Castro e posteriormente por Faustino José Rodrigues, passa a ser orientada, até à sua substituição pela Academia de Belas Artes em 1836, por Francisco de Assis Rodrigues, com um pequeno intervalo resultante da instabilidade política que caracterizou esta época.

⁸¹ Nomeação datada de 25 de Maio de 1829. IAN/TT – Min. Reino, DGIP, Mç. 995, Cx. 1117.

⁸² Constantino José dos Reis foi discípulo de Faustino José Rodrigues e colaborador de Machado de Castro. Quando da fundação da Academia de Belas Artes de Lisboa foi nomeado Professor Substituto de Escultura, e transferido, logo depois, para a Academia Portuense de Belas Artes. Nicolau Possollo foi também discípulo de Faustino José Rodrigues e colaborador de Machado de Castro. A partir de 1836 foi Professor Agregado de 1ª classe à Aula de Escultura da Academia de Belas Artes de Lisboa, tal como Joaquim Pedro Aragão.

Segundo informação dada pelo próprio Assis Rodrigues, os restantes Ajudantes da Aula ter-se-iam recusado a concorrer a esse certame, embora o artista não defina as razões dessa recusa. À falta de referências sobre o concurso e mesmo sobre o nome dos Ajudantes da Aula em 29, resta-nos a tabela de 1826, apresentada por Miguel FARIA. Através dessa informação verificamos que Pedro Alcântara da Cunha d'Eça e Joaquim Pedro Aragão eram os Praticantes que tinham já 10 anos de serviço. Uma vez que Joaquim Aragão é opositor ao concurso de 29, depreende-se que entretanto tinha ascendido a Ajudante, o que leva a crer que também Pedro Alcântara, com a mesma antiguidade e até com vencimento superior, também o tivesse conseguido. Além dos quatro opositores ao concurso, o quinto Ajudante seria assim Pedro Alcântara, faltando mais dois artistas para completar os sete Ajudantes. Entre os nomes que ali figuravam em 26, além dos candidatos ao concurso, apenas Manuel Joaquim de Barros tem obra conhecida.

O júri foi composto por Joaquim Rafael, José da Cunha Taborda e Arcângelo Fuschini em vez de João José de Aguiar que se encontrava doente. O concurso, que começou a 7 de Abril e findou a 4 de Maio de 1829, versou sobre três pontos: 1º - Apresentar um desenho (em papel de cor) do grupo de Laocoonte, copiado na Aula no espaço de três dias; 2º - Inventar um modelo em três horas subordinado a um tema sorteado; 3º - Produzir uma memória sobre o método e processo dos trabalhos na pedra. (Cf. ANBA – *Biografia do Conselheiro ...*, p. 17). É interessante verificar como o esquema do exame exigido neste tipo de concursos permanecerá praticamente inalterado na Academia de Belas Artes de Lisboa até bem depois de meados do século.

⁸³ Note-se que este artista em 1826 contava já com 16 anos de serviço e 600 réis de vencimento, contra os 14 anos de serviço de Assis Rodrigues e os seus 500 réis de remuneração. Ver FARIA, Miguel, "O Ensino das Belas-Artes em Portugal ...", p. 121.

⁸⁴ RODRIGUES, Francisco Assis, *Memória de Escultura*. Lisboa, 1829.

A nível nacional, o período em que decorreu o seu percurso na Aula e Laboratório, desde que se matriculou em 1813, até exercer o cargo de Professor Substituto da mesma, a partir de 1829, foi uma época conturbada, na qual tiveram lugar acontecimentos marcantes na vida do país. Fragilizado política, económica e socialmente, Portugal encontrava-se, em 1813 e nos anos que se seguiram, em convalescença da devastação provocada pelas Invasões Francesas (1807-11) e pela posterior submissão aos interesses ingleses. Sofria ainda da ausência da corte, refugiada em terras brasileiras desde 1807, e de um governo em Lisboa incapaz de realizar as necessárias reformas. O triunfo das ideias liberais, com a revolução de 1820, definiu, por fim, uma nova ordem político-social. Sem pôr em causa a dinastia de Bragança, esta nova ordem questionava, no entanto, as estruturas de um estado de Antigo Regime e estabelecia, com o regresso de D. João VI em 1821, uma monarquia constitucional, “onde o rei é chamado a desempenhar um novo papel e os cidadãos passam a poder intervir mais activamente através dos seus representantes nas Cortes”⁸⁵. Os anos que se seguiram foram ainda de instabilidade. As sucessivas sublevações anti-liberais, encabeçadas pelo infante D. Miguel (aspirante ao trono) em 1823 e 1824, a conflituosa sucessão após a morte de D. João VI em 1826, o regresso ao absolutismo, em 1828, com a proclamação de D. Miguel como rei⁸⁶ e por fim, o

⁸⁵ Ver VARGUES, Isabel Nobre, “O Processo de Formação do Primeiro Movimento Liberal: A Revolução de 1820”, in *História de Portugal*. 1998, Vol. V (coord. Luís Reis TORRAL e João Lourenço ROQUE), p. 55.

⁸⁶ Com a tomada do poder em 1828, D. Miguel exerceu violenta repressão sobre todos os simpatizantes da causa liberal. O número dos exilados políticos engrossou então significativamente, sobretudo em França e em Inglaterra, a partir de onde se organizaram movimentos de oposição e de restabelecimento do liberalismo. A actividade destes grupos foi incentivada por dois acontecimentos determinantes ocorridos em 1830 e 1831. Tratou-se da Revolução de Junho, em França, que promoveu uma viragem liberal, com a subida ao trono de Luís Filipe o “rei-cidadão” e a chegada à Europa de D. Pedro IV que, depois de abdicar da coroa brasileira, se dispunha a defender a Carta Constitucional, que assinara em 1826 e a posição de D. Maria II, sua filha, como rainha de Portugal. Tendo por fim desembarcado, em 3 de Março de 1832, na ilha Terceira, onde se mantinha o único foco de resistência liberal que as forças miguelistas não tinham conseguido extinguir, D. Pedro nomeou ali um governo de Regência liderado por si. Daquela mesma ilha partia pouco depois uma expedição que escolhia o Porto como centro da resistência. Cercados durante cerca de um ano, os liberais prepararam então uma manobra de diversão, enviando parte das tropas comandadas pelo Duque da Terceira, por mar, para o Algarve, de onde caminharam até Lisboa. A entrada na capital deu-se a 24 de Julho de 1833, chegando a Lisboa, pouco depois, o Regente e o governo. (Sobre este assunto consultar VARGUES, Isabel Nobre e TORRAL, Luís Reis, “Da Revolução à Contra-Revolução: Vintismo, Cartismo, Absolutismo. O Exílio Político”, in *História de Portugal...*, p. 64 e ss).

triumfo definitivo dos liberais em 1833, conduzindo ao poder D. Pedro IV, marcaram o primeiro terço do século.

Depois da vitória dos liberais, em 1833, Assis Rodrigues sofreu o efeito imediato das decisões de reorganização rapidamente tomadas, sendo demitido do seu cargo⁸⁷. Estas decisões do novo governo liberal decorriam não só do acerto de contas com os que fossem suspeitos de apoiar a causa miguelista, mas também da decisão de cancelar tudo o que fossem determinações do anterior governo. E o cargo de Professor de Escultura fora conferido pelo governo de D. Miguel, apesar de conquistado por mérito próprio, como vimos, através de um concurso em 1829.

O fim do conflito entre liberais e absolutistas, negociado em 26 de Maio de 1834, com a assinatura da *Convenção de Évora Monte*, trouxe a amnistia geral de todos os crimes políticos e o retomar das antigas posses por parte dos derrotados⁸⁸. Neste clima de indulgência, também o cargo de Professor Substituto da Aula e Laboratório de Escultura foi restituído a Assis Rodrigues, que voltou ao pleno exercício das suas funções, ensinando nas aulas todo o dia, “sem excepção dos dias santos dispensados”, executando, ainda, as obras de que

⁸⁷ Nesta altura, adoptando um tom menos cerimonioso do que lhe era habitual, Assis Rodrigues escrevia a algumas pessoas poderosas, defendendo o seu lugar na Aula e Laboratório de Escultura. Nessa missiva alegava: “fui demitido: 1º porque me alistei no Corpo de Urbanos: 2º porque o Decreto do meu emprego foi passado pelo Governo então existente (...) e que culpa tenho eu de possuir um Decreto em nome de quem então governava o Reino? (...) Decreto alcançado em virtude de um concurso em que houve Opositores e Vogais” (carta assinada por Assis Rodrigues, datada de 6 de Outubro de 1833, transcrita pelo seu biógrafo. ANBA – *Biografia do Conselheiro...*, p. 11). Durante os meses que se seguiram, “em companhia de um seu irmão e de um espanhol seu amigo (...) refugiou-se por algum tempo numa trapeira, donde, como os seus companheiros de infortúnio só à noite, e ainda assim só muito cautelosamente saíam a prover-se do necessário à sustentação da vida (...) vendo-se sem recursos mas com o encargo de sustentar diversas pessoas da sua família (...) viu-se forçado a dar lições de desenho, pintura e belas letras por casas particulares que o consideravam amigo” (Idem, p. 19). O período durante o qual esteve impedido de ocupar o seu cargo foi um dos mais críticos da sua vida. Uma fase em que, como refere Miguel Faria, citando a biografia assinada por João José da Silva Campos, o escultor teria mesmo equacionado a possibilidade do exílio.

⁸⁸ Concessão feita por D. Pedro IV, apesar da censura do governo de Lisboa, que desejava uma rendição incondicional, que contemplava o próprio D. Miguel, proibido de voltar a pisar solo português, mas beneficiado com o usufruto de uma pensão anual (Cf. SILVA, António Martins, “A Vitória Definitiva do Liberalismo e a Instabilidade Constitucional: Cartismo Setembrismo e Cabralismo”, in *História de Portugal...*, p. 82).

estava encarregue, sendo “o único responsável pelos trabalhos do Laboratório”.⁸⁹

Dando continuidade aos mesmos princípios gerais e às encomendas assumidas pelo estabelecimento, o escultor não pode ter deixado de conferir ao ensino o carácter das suas próprias convicções artísticas. A sua versão da herança recebida dos seus mestres, actualizada e depurada, pode ser constatada, como procurámos demonstrar, logo nos trabalhos efectuados para o Palácio da Ajuda, passando pelo carácter da escultura de alguns dos seus discípulos e terminando, de forma mais evidente nos seus escritos teóricos.

J.-A. França afirma que Machado de Castro foi responsável por abrir “um novo período de especulação estética” através do qual o pensamento neoclássico se definiu em Portugal⁹⁰. A abertura desse período dá-se com o discurso proferido pelo escultor em 24 de Dezembro de 1787, publicado em 89, intitulado *Discurso sobre as utilidades do desenho*, onde aquele pensamento é teorizado pela primeira vez no nosso país. Sendo um neoclássico de “nível elementar”, segundo a opinião do mesmo autor, representa um “sinal seguro da impossibilidade nacional de então (ou mesmo depois) ir mais além”⁹¹.

Todavia, como veremos, Assis Rodrigues levará esse pensamento a um grau mais elevado de desenvolvimento e a um nível mais profundo de fundamentação. Por essa razão, podemos afirmar que se Machado de Castro encetou um período, Assis Rodrigues deu-lhe desenvolvimento e estruturou-o.

Como referimos, Assis Rodrigues declarou que se considerava artisticamente descendente de Machado de Castro. Mais do que aplicável à obra escultórica, na qual as diferenças são evidentes e significativas, julgamos que esta descendência deve entender-se como reportando sobretudo à vertente

⁸⁹ Foi readmitido por Decreto de 7 de Junho do mesmo ano. Ver atestado datado de 4 de Novembro de 1834, assinado por João José Ferreira de Sousa. ANBA – *Documentos Diversos*. (Anexos, Vol. II, p. 60-1)

⁹⁰ Cf. FRANÇA, J.-A., *A Arte em Portugal...*, Vol. I, pp. 84-5.

⁹¹ Idem.

teórica. Nesse campo é que abundam as afinidades entre ambos, não parecendo haver dúvida de que Assis Rodrigues herdou plenamente o legado de Machado, aprofundando-o e dando-lhe maior consistência. O escultor chega mesmo a repetir textualmente o que o seu mestre enunciara, ainda que frequentemente lhe confira um enquadramento mais vasto e erudito. É o que veremos acontecer nomeadamente nas definições apresentadas nos respectivos dicionários, talvez o lugar onde melhor se verifica este contraste. Nomeadamente pela riqueza de referências bibliográficas, a erudição de Assis Rodrigues sobressai e destaca-se, em confronto com as opiniões de carácter pessoal com que Machado compõe algumas das entradas, ainda que enuncie, logo no início, que baseia os seus pareceres nos teóricos franceses Roger de Piles (1635-1709) e Dufresnoy (1611-1665).

Deste modo, se Machado de Castro foi “o primeiro escultor português a escrever sobre a sua arte e a fazê-lo de um modo erudito”⁹², podemos afirmar que Assis Rodrigues, no deserto teórico que foi o século XIX português⁹³, seguiu-lhe os passos, dando continuidade aos seus trabalhos intelectuais.

Ambos assumiram a responsabilidade de quebrar o silêncio consequente “da manutenção dum exclusivo saber oficial arreigado a práticas muito antigas, duma ausência de erudição”⁹⁴, para reflectir os benefícios de um ensino organizado segundo modelos clássicos, introduzido em Portugal por Giusti. Fizeram-no através da reflexão escrita, juntando à produção artística a sua teorização, em conformidade com uma prática clássica europeia, nascida da necessidade de afirmação intelectual e profissional dos artistas⁹⁵. Além disso, ambos chamaram a si um papel pedagógico, que se integra no espírito do Iluminismo, pretendendo instruir não só “os principiantes da profissão”, mas

⁹² PEREIRA, José Fernandes, “Reflexões sobre as teorias da escultura portuguesa”, in *Arte Teoria*, nº 2, 2001, p. 12.

⁹³ Idem, p. 13.

⁹⁴ PEREIRA, José Fernandes, *A Cultura Artística Portuguesa (Sistema Clássico)*. 1999, p. 116. Como refere este autor, na primeira metade do séc. XVIII o Padre Inácio da Piedade Vasconcelos expõe uma sucessão de enunciados sobre o saber escultórico, na obra *Artefactos Simetriaicos* (Lisboa, 1733), embora num texto “generalista e algo tradicional”.

⁹⁵ Idem, “Reflexões sobre as teorias da escultura...”, p. 6.

também os “curiosos”⁹⁶, uma atitude que veremos subjacente aos diversos textos produzidos por Assis Rodrigues.

Tal como Machado, no prólogo do seu *Discurso* referia que das horas que lhe eram permitidas para o repouso empregava as que podia a estudar a teoria da sua profissão, também Assis Rodrigues refere que “a par dos estudos próprios desta Arte, e sem faltar de dia às aplicações da Aula, [juntava] o estudo das letras a que por génio [dedicava] as noites, e os breves intervalos permitidos ao descanso”. Era assim que, segundo o seu biógrafo, dava cumprimento ao “amor do saber” que o caracterizava, já que não se satisfazia com os estudos “na área estrita e limitada da arte”⁹⁷.

Ao nível da formação teórica, pois, as semelhanças são notórias, sobretudo se tivermos em consideração que os percursos paralelos ao estudo da escultura efectuados pelos dois artistas eram incomuns entre os escultores, mesmo considerando a diferença de geração.

Se Machado de Castro, no ambiente de Coimbra, tomara gosto pelas letras e pela cultura e depois em Mafra, dispondo da preciosa biblioteca, sentiu necessidade de aprofundar leituras e investir na sua educação⁹⁸, vimos que também Assis Rodrigues enveredou pelo estudo das Letras e da Filosofia. Tal como Machado de Castro, que aprendera latim com os Jesuítas e estudara a poética e a retórica, conhecendo as línguas italiana e francesa, também Assis Rodrigues estudou Gramática Latina, Filosofia Racional e ainda as línguas francesa e italiana.

E se Diogo de Macedo afirma que entre as leituras do mestre se encontravam os tratados de arte, não podemos deixar de referir que entre as obras estudadas pelo discípulo esses tratados também têm lugar, a julgar pelas muitas referências que a eles encontramos nos seus escritos⁹⁹.

⁹⁶ Como refere Machado de Castro na *Descrição analítica da execução da Real Estátua Equestre do Senhor Rei Fidelíssimo D. José I.* 1810, p. IX.

⁹⁷ ANBA – *Biografia do Conselheiro...*, p. 2 e pp. 11 a 13.

⁹⁸ MACEDO Diogo de, *A escultura Portuguesa...*, p. 112.

⁹⁹ De que trataremos em capítulo próprio.

Tanto um como outro parecem ter consciência da importância de estar actualizado, procurando manter contacto com o que a nível internacional se passava.

Na *Carta que um afeiçoado às artes do desenho escreveu a um aluno de escultura* (1780), Machado de Castro refere a estátua equestre de Luís XV, erigida em Paris em 1768, da autoria de Bouchardon (1698-1762), concluída por Pigalle (1714-1785), bem como o escrito do seu autor. Faz ainda referência a inúmeras inaugurações de estátuas a Luís XV, além de citar a *Gazeta de Madrid* de 1773 e um jornal francês o que, pelo menos, comprova a necessidade de aceder às informações relativas ao que além fronteiras se ia passando. De modo idêntico, na *Descrição Analítica da Execução da Estátua Equestre Erigida em Lisboa à Glória do Senhor Rei Fidelíssimo D. José I*, demonstra conhecer o que os seus colegas de profissão estrangeiros iam escrevendo, neste caso sobre as estátuas equestres realizadas.

Com preocupação semelhante, Assis Rodrigues mantinha contacto com académicos e artistas internacionais e mostrou, em muitos momentos, através da sua escrita, a correspondência do seu pensamento com conceitos defendidos por vários teóricos estrangeiros, como veremos mais adiante.

Passemos agora à análise da relação existente entre as ideias dos dois artistas, expressas naquilo que escreveram.

O *Discurso sobre as utilidades do Desenho* constitui uma clara referência para os discursos académicos de Francisco de Assis Rodrigues, sobretudo o de 1852 e o de 1862, no qual a obra é mesmo directamente citada.

No discurso de 52, também ele recitado perante a realza e também ele proferido com intuito pedagógico, o tom adoptado pelo então já Director Geral da Academia de Belas Artes de Lisboa é muito próximo do que fora utilizado pelo seu mestre. Amplia-se todavia o âmbito da reflexão, uma vez que as utilidades que pretendia demonstrar diziam respeito não apenas ao desenho, mas às artes que nele radicam.

Esta ideia encontra-se relacionada com a visão do desenho como denominador comum de todas as artes, que foi partilhada pelos vários artistas e tratadistas do Renascimento italiano e que radica em Alberti (1404-1472), embora remonte a Vitrúvio (séc. I). Alberti era, aliás, leitor atento do *De Architectura libri decem*, como se sabe, o único tratado do período greco-romano que chegou à actualidade. Esta valorização do desenho como princípio geral da unidade das artes ganhou, porém, especial ênfase com Vasari, aliás citado por Machado de Castro na *Descrição Analítica*¹⁰⁰. Sublinhando o papel fundamental do desenho, Vasari afirmava que “sem ele nada existe”. Desde então, como refere Didi-Hubermann, adoptou-se como prática, em referência à escultura, pintura e arquitectura não mais dizer “as artes”, mas as “artes do desenho”¹⁰¹. De acordo com esta mesma visão encontramos Machado de Castro para quem o desenho era o “vivificador” das outras artes.

Além desta ideia de que todas as artes são filhas do desenho, no discurso de 52 Assis Rodrigues partilha com Machado a citação dos autores romanos Ovídio e Horácio e reproduz as mesmas transcrições dos *Lusíadas* de Camões. Apresenta ainda, tal como o seu mestre, uma breve referência aos hieróglifos, tanto egípcios como gregos, num apontamento histórico relativo à importância do desenho. De resto, adopta também neste discurso um dos eixos fundamentais da teoria renascentista da arte e da literatura, a ideia horaciana de que a pintura era como a poesia¹⁰² – a palavra de ordem *Ut Pictura Poesis* que Vasari fizera sua, ao pintar na sua casa de Arezzo a alegoria da Poesia com a das artes figurativas¹⁰³. Um princípio ao qual Machado de Castro faz referência de forma insistente na *Descrição Analítica*, declarando que “a escultura e a pintura

¹⁰⁰ CASTRO, Machado, *Descrição Analítica...*, p. VIII.

¹⁰¹ Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant L'Image: Question Posée aux fins d'une Histoire de l'Art*. 1990, p. 94.

¹⁰² Sem qualquer referência à discussão lançada por G. E. LESSING (1729-81) em torno da obra *Laocoonte*, sobre as fronteiras da pintura e da poesia (1766), na qual justamente o autor distingue as artes visuais, caracterizadas pela sua imobilidade no espaço, da poesia, cujo veículo é o tempo. Como refere Rosalind KRAUSS, “se a representação de acções no tempo é natural para a poesia, não é natural para a escultura ou pintura” (*Caminhos da Escultura Moderna*. 2001, p. 3)

¹⁰³ Idem, p. 111.

são poesia muda, e que estas três belas artes, (...) bem que obrando diversamente, se identificam nas ideias”¹⁰⁴.

Quanto aos objectivos de fundo, Machado de Castro pretendia, ao abordar um tema que considerava de grande interesse para a nação, sensibilizar os convidados de Pina Manique (a corte e a nobreza) para a necessidade de “instrução e protecção”, que não se cansa de solicitar. Nomeadamente apela ao interesse Real pela constituição de uma academia “onde, em assembleias os artistas se [reunissem] para propor o bom e refutar o mau”, uma aspiração que só seria concretizada mais de uma década depois da sua morte, mas ainda em vida de alguns dos herdeiros do seu ensino.

Um apelo semelhante é o que veremos Assis Rodrigues fazer em 1862, já não, bem entendido, à criação de uma academia (entretanto fundada), mas ainda solicitando o interesse Real pelo progresso das artes e pela protecção dos artistas. Para tal, evoca as recompensas e os estímulos concedidos aos artistas gregos, defendendo a sua importância no desenvolvimento que a arte atingiu naquela civilização¹⁰⁵.

Dentro da relevância especial atribuída aos gregos, defendida pelos dois artistas, Machado de Castro, no prólogo do *Discurso sobre as utilidades do desenho*, começa por evocar o arquitecto Dinócrates. O intuito era estabelecer uma comparação com a proposta que aquele havia feito a Alexandre o Grande, - de erigir uma estátua tão grande que coubesse uma cidade na sua mão. Para Machado, o propósito do seu discurso era ainda mais digno de apreço, já que dizia respeito às edificações intelectuais.

É assim que é introduzida uma das ideias centrais do seu pensamento: a de que o artista se distingue sobretudo pela sua capacidade intelectual e que esta se sobrepõe incontestavelmente à mera concretização material. Uma

¹⁰⁴ CASTRO, Machado, *Descrição Analítica...*, Cap. I, p. 5. Machado estabelece ainda nesta obra uma estreita comparação entre um poema épico e uma estátua equestre.

¹⁰⁵ Cf. RODRIGUES, Francisco de Assis, *Na sessão pública trienal e distribuição de prémios da academia de Belas Artes de Lisboa na presença de SS MM Fidelíssimas, em 29 de Março de 1862*. 1862.

perspectiva que será reforçada em diferentes momentos do discurso, nomeadamente quando refere com uma certa mágoa aqueles que “olham indistintamente para o artista e o homem fabril, sem reconhecerem que nas artes tudo é científico e filosófico”. Isto porque a faculdade de desenhar é uma faculdade do espírito, que comporta a capacidade de julgar e a de praticar, juntando-se a este conhecimento muitas meditações filosóficas.

Na *Descrição Analítica* vemos o escultor chamar a atenção para a mesma ideia, estabelecendo uma clara distinção entre a fundição e a execução, realçando a superioridade desta última, defendendo que uma estátua depende tanto da fundição quanto uma obra literária depende da impressão¹⁰⁶.

Na famosa obra *Introduzione alle tre Arti del Disegno*, Vasari estabelece como questão central que a noção de desenho devia permitir fundar a actividade artística como actividade “liberal” e não artesanal, porque a palavra desenho é uma palavra do espírito mais do que uma palavra da mão. O desenho servia, portanto, para constituir a arte como um campo de conhecimento intelectual, não sendo mais do que a expressão aparente e a declaração de um conceito que existe no espírito¹⁰⁷.

Numa identidade perfeita com esta perspectiva, Assis Rodrigues defendia, logo em 1829, que a produção artística se compõe de duas fases distintas, a primeira espiritual, correspondente à concepção mental do artista e a segunda, técnica, consistindo na materialização dessa ideia¹⁰⁸.

Mais tarde, no *Dicionário*, voltará ainda a expressar esta mesma perspectiva, chamando a atenção para o facto de que “os nossos clássicos, ainda de melhor reputação, confundiram este termo (artista) com o de artífice aplicando-o indistintamente, ora às artes liberais ora às mecânicas e fabris”. Realça que nas obras realizadas “segundo os preceitos estabelecidos para as artes *mecânicas* ou *fabris* (...) tem mais parte o concurso corporal ou mecânico do que o génio e esforço do espírito” e logo não carecem “de tanto génio e de

¹⁰⁶ Ver CASTRO, Machado, *Descrição Analítica...*, p. V.

¹⁰⁷ Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant L'Image...*, p. 96.

¹⁰⁸ RODRIGUES, Assis, *Memória de Escultura*. 1829.

tantos conhecimentos subsidiários das ciências”¹⁰⁹. Acrescenta ainda, reforçando o que foi dito, que na arte “tem mais parte o espírito do que a mão”¹¹⁰. O que deste modo expunha era também a valorização e a defesa do estatuto superior da criação artística, cumprindo um propósito de sensibilização, não só pública, mas sobretudo política.

Reforçando a mesma ideia, no discurso académico de 1852 volta a realçar a demarcação das Artes do Desenho em relação às artes mecânicas ou ofícios fabris. Defende mesmo que é da própria utilidade das primeiras que decorre o benefício das segundas, munindo os artífices de recursos de ordem técnica e estética, que permitem o aperfeiçoamento dos objectos de uso comum. Consequentemente vemo-lo estabelecer uma evidente distinção hierárquica entre o artista, responsável pela invenção das obras de arte propriamente ditas, e o artífice, responsável pela execução dos objectos de uso diário, que domina sobretudo os aspectos técnicos, embora beneficiado por alguns conceitos estéticos. Segundo o escultor, era aliás na confusão de ideias e objectos, na incapacidade de distinguir as duas classes, que residia a causa do descrédito da Academia. A ousadia de certos técnicos arvorados em artistas plásticos comprometia o bom-nome dos verdadeiros artistas e produzia resultados lamentáveis para o estatuto das Belas Artes.

É ainda dentro desta mesma perspectiva que Machado de Castro distingue a arquitectura, a pintura e a escultura das “artes subalternas” e dos “ofícios fabris”, hierarquizando não só as artes, elevando as que são consideradas nobres, em relação às outras, suas subsidiárias e aos ofícios fabris, mas também dignificando o estatuto dos artistas. Implícita fica, portanto, a distinção entre artistas e artesãos, uma diferença que realça no *Dicionário de Escultura*, quando refere expressamente que os artistas são os que se entregam às Belas Artes “que têm mais de mental que de material, enquanto os artesãos são os que se entregam ao exercício dos ofícios fabris.” Privilegia-se, portanto, nos primeiros, a utilização do pensamento, numa actividade sobretudo

¹⁰⁹ Entradas *Artista* e *Artefacto*. RODRIGUES, Francisco de Assis, *Dicionário Técnico e Histórico de Pintura, Escultura, Arquitectura e Gravura*. 1875, pp. 60-1.

¹¹⁰ Entrada *Arte*. Cf. *Idem*, p. 59.

intelectual. A este propósito comenta ainda na *Descrição Analítica* a postura de certos artistas que fazem exercícios manuais sem ilustrar o espírito, o que faz com que “obrem com a mesma ciência com que os papagaios falam”¹¹¹.

Num outro momento do seu *Discurso*, Machado de Castro refere, em tom depreciativo, a ignorância dos que defendem que dos artistas apenas se querem as obras materiais ou manuais, revelando desconhecimento não só de que os artistas gregos escreviam sobre as suas profissões, mas também das obras que depois de Vitrúvio foram redigidas sobre as artes. Uma ideia reforçada na *Descrição Analítica* quando menciona que em Portugal “intrrometer-se um artista a ser escritor é uma novidade”, chamando embora a atenção para o costume dos arquitectos gregos que publicavam descrições das grandes obras que faziam¹¹².

Assis Rodrigues acrescenta a esta ideia uma referência bibliográfica precisa, ao citar as notícias que, através de autores como Plínio (61-2 – 114)¹¹³, chegaram até ao presente, dando nota da dedicação dos gregos à vertente teórica¹¹⁴.

É precisamente este o exemplo seguido pelos dois escultores, que se traduz no próprio acto de escrever sobre arte, reflectindo os valores da sua formação clássica. Segundo esse sistema, como afirma José Fernandes Pereira, “o artista é cada vez menos um produtor manual e impõem-se também como um homem de reflexão e de produção teórica”, decorrendo o seu talento não “só de um ofício mas da capacidade de o pensar”¹¹⁵. Nesta sequência, “mais do que um fazedor o artista era um pensador que se expressava através de uma linguagem não verbal constitutiva das obras, entendidas não como simples

¹¹¹ CASTRO, J. Machado, *Descrição Analítica ...*, p. XVII.

¹¹² Idem.

¹¹³ Plínio foi autor de um dos mais ricos registos da vida quotidiana, política, social e cultural da Roma Imperial, descrita através de mais de duas centenas de cartas que eram dirigidas a alguns amigos. Ver GUERRA, Amílcar Ribeiro, *Plínio-o-Velho e a Lusitânia*. 1995.

¹¹⁴ Na *Memória de Escultura*, uma obra produzida em 1829, no âmbito do concurso para o lugar de Professor Substituto na Aula e Laboratório de Escultura, mais tarde publicada e sobre a qual adiante nos debruçaremos mais demoradamente.

¹¹⁵ PEREIRA, José Fernandes, *A Cultura Artística Portuguesa...*, p. 6.

manifestação duma manualidade adestrada, dum sopro de génio ou dum esforço lancinante mas como estruturas duma total mundo-visão”¹¹⁶.

Fora com base neste princípio que em Itália (sobretudo desde a criação por Vasari, em 1563, daquela que pode ser considerada a primeira verdadeira academia de arte - a academia florentina das artes do desenho) os artistas se haviam constituído como um corpo social enobrecido e a actividade artística se tinha consagrado como “arte liberal”, afastada das corporações medievais e artesãs¹¹⁷. Como refere Didi-Huberman, Vasari havia consagrado a cisão entre artes *maiores* e *menores*, reinventando a distinção entre arte e artesanato, a fim de salvar a aristocracia das três *artes do desenho*¹¹⁸.

J.-A. França conclui que Leonardo da Vinci (1452-1519) fora o primeiro a encetar esse caminho, trezentos anos antes de Machado de Castro, “mas em Portugal não houvera academias para entreter a dignificação do artista, e Machado (...) encontrava-se ainda na necessidade de insistir no argumento”¹¹⁹, tal como Assis Rodrigues.

Quando Machado de Castro expõe um dos dois objectivos específicos do seu *Discurso* - demonstrar as utilidades do desenho -, apresenta uma pequena síntese do interesse que este tem merecido por parte das grandes civilizações. A sua importância foi reconhecida não só para as ciências¹²⁰, a magistratura, a

¹¹⁶ Idem, “Reflexões sobre as teorias da escultura...”, p. 6.

¹¹⁷ Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant L’Image...*, p. 74.

“Ora, foi a consciência desse poder criativo da arte, entendida como resultado de um processo intelectual, consubstanciado muito particularmente no desenho, que marcou a diferença e permitiu a sua evolução por outros caminhos que não os da estrita habilidade técnica”. LISBOA, Maria Helena, *As Academias ...*, p. 418.

¹¹⁸ Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant L’Image...*, p. 96.

¹¹⁹ FRANÇA, J.-A., *A Arte em Portugal...*, p. 84-5. Recorde-se que os louvores da estátua equestre tinham recaído maioritariamente sobre o fundidor da obra (razão porque vemos Machado se ocupar da distinção entre a fundição e a execução), tendo mesmo sido mais bem remunerado que o seu autor, que chegou mesmo a ser desconsiderado no dia da inauguração. Ver RODRIGUES, F. A. “Comemoração. Joaquim Machado de Castro”, in *Revista Universal Lisbonense*, nº 7, 1842-3, p. 99 e ss. Sobre o estatuto do artista ver também FARIA, Miguel, “A Apologia da preeminência da Arte da Escultura, sobre a de fundir Estatuas de metal de Joaquim Carneiro da Silva – notas sobre a questão do Estatuto do Artista no final de Setecentos”, in *Revista da Faculdade de Letras: Ciências e Técnicas do Património*. Porto, 2003, I Série vol. 2, pp. 687-702.

¹²⁰ Como a Matemática, a Física, a História Natural, a Medicina e a Geografia.

construção naval, o “turismo cultural”¹²¹ e a religião, mas também para a economia e para o comércio, cuja vitalidade resulta da perfeição dos artefactos produzidos. Por último, realça ainda o seu papel na propagação dos bons costumes dos cidadãos, uma ideia que expressa posteriormente na *Descrição Analítica*, ao defender que se deve “recorrer à escultura para representar as imagens dos génios superiores e admiráveis”, imortalizando-os. Não somente os soberanos mas aqueles que “pelo lugar que ocupam promovem a ventura dos seus povos”, para que sirvam de estímulo e imitação à posteridade¹²².

De modo idêntico, Assis Rodrigues defende as artes do desenho em 1852, argumentando que a elas se devia a qualidade e o crédito dos produtos fabris, a elegância e o bom gosto da sua aparência, que os habilitava a rivalizar com os estrangeiros. E também ele expunha o potencial moralizador da arte, ao serviço da religião e da perpetuação de valores, uma ideia que desenvolverá amplamente, como veremos mais à frente.

A referência de Machado de Castro à importância das obras de arte como factor de atracção dos viajantes a um dado país, antecipa questões que são de ordem patrimonial e que só mais tarde personalidades como Herculano - que no *Panorama* manifesta a sua consciência sobre o assunto – iriam desenvolver.

Assis Rodrigues alimentava também preocupações a este nível, que se manifestaram não só na valorização dos monumentos históricos, como veremos no capítulo seguinte, mas também na forma como expressa o seu desagrado relativamente à destruição da igreja de S. Francisco em 1858 (parcialmente arruinada desde 1755, na qual chegara a ter início um processo de reconstrução).

Como refere Joana Cunha Leal, no parecer enviado ao Ministério do Reino em Junho de 1858, o Director Geral da Academia mostrava a sua

¹²¹ “Deixo de ponderar as imensas formas que só a Pintura, a Escultura e a Gravura têm levado para Itália e França (...) viajantes que a elas vão atraídos das maravilhas dessas artes; deixando naqueles felizes climas as riquezas que vão tributar ao Desenho. E não é isto proveitoso àqueles estados?” (*Dicionário...*, p. 10).

¹²² CASTRO, J. M., *Descrição Analítica...*, p. 9.

perturbação perante a violência dos estragos produzidos pelo camartelo sobre o delicado trabalho dos mármore da igreja¹²³.

Esta mesma preocupação encontra-se revelada pelo elevado número de objectos artísticos que foram doados ao Museu Nacional da Arte Antiga pelo artista. Objectos que provavelmente haviam sido encaminhados para a Academia, quando da sua fundação, pertencentes alguns ao espólio da antiga Aula e Laboratório de Escultura e que, desta forma, se encontravam à sua guarda¹²⁴.

Passemos ao segundo objectivo específico do discurso de Machado de Castro, que diz respeito às boas práticas a serem adoptadas pelos artistas, ou seja, à demonstração de que o desenho deve ser praticado com bom gosto na imitação da natureza.

Segundo Machado, é na natureza que “reside a verdade, o belo e o útil”, pelo que é ela a “grande mestra” e deve ser a guia. Um lema que pertence ao teórico francês Dufresnoy. Remonta ao poema *De Arte Graphica*, em latim, que o escultor talvez conhecesse na versão original ou na francesa de Roger de Piles, já que quer uma quer outra língua não constituíam obstáculo¹²⁵.

Esta perspectiva entronca num pensamento normativo que, como refere Didi-Huberman tem mais uma vez a sua origem em Vasari e na concepção humanista da arte em geral, na qual a *mimesis* caminha de mãos dadas com a *Ideia*, criando o que o autor denomina de “tirania do visível”¹²⁶.

Aquele lema foi também repetido por Winckelmann, se bem que este autor só será nomeado por Machado em 1810 na *Descrição Analítica da Execução da Estátua Equestre*.

¹²³ Cf. LEAL, Joana Cunha, LEAL, Joana Cunha, *Giuseppe Cinatti (1808-1879): percurso e obra*. 1996, Vol. I, p. 169.

¹²⁴ Entre eles os desenhos com nºs de inventário 1003, 1137, 1138, 1139, 1140, 1141 e 1142, todos com a observação que foram oferta de Francisco de Assis Rodrigues.

¹²⁵ O poema também teve uma versão portuguesa, em 1801. Ver FRANÇA, J.-A., *A Arte em Portugal...*, Vol. I, p. 88-9

¹²⁶ Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant L'Image...*, p. 110.

Contemporâneo de Winckelmann e um dos primeiros e mais importantes teóricos da arquitectura neoclássica, o padre jesuíta Marc-Antoine Laugier (1713-1769), defendia, repetindo Vitrúvio, que a arte nasceu justamente da imitação do processo natural, pelo que manter o simples e o natural é o único caminho para a beleza¹²⁷.

Prossegue Machado de Castro defendendo que, sendo a natureza a guia, nem sempre porém é possível encontrar nela a beleza perfeita, razão por que não pode ser imitada tal como se nos apresenta. É assim que é necessário escolher de cada indivíduo o que ele tem de mais perfeito, reunindo essas partes como faziam os Antigos. Desse modo se atinge o “belo reunido”, de acordo com o pintor e teórico alemão A. R. Mengs (1728-1779), responsável pelo estabelecimento em Roma dos cânones picturais do neoclassicismo¹²⁸. O facto de ser citado por Machado, indica-nos mais uma das suas fontes bibliográficas.

As concepções do classicismo relativas à imitação da natureza e ao belo reunido figuram também nos textos do Assis Rodrigues, nomeadamente quando refere Dufresnoy, cuja obra seguramente também conhecia. No entanto, este escultor acrescenta ao discurso de Machado de Castro sobre a natureza, perspectivas que lhe ampliam os contornos, criando relações novas com outros autores e introduzindo outras visões do assunto. Reservamos a análise desses aspectos para capítulo próprio, já que aqui nos importa sobretudo estabelecer os pontos de convergência ou divergência entre os dois autores e não tanto aprofundar as vertentes inovadoras da perspectiva de Assis Rodrigues.

Quanto a Mengs é igualmente um dos autores por ele referidos, nomeadamente em várias entradas do seu *Dicionário*. As citações utilizadas são contudo frequentemente diversas, porque introduzem conceitos aos quais Machado de Castro parece não ser sensível, como veremos mais adiante a propósito do “sublime”.

¹²⁷ Cf. BERGDOLL, Barry, *European Architecture 1750-1890*. 2000, p. 12.

¹²⁸ Cf. FRANÇA, J.-A., *História da Arte Ocidental 1780-1980*. 1987, p. 38.

No que respeita aos modelos de beleza, para Machado de Castro, os melhores exemplos encontram-se nas estátuas clássicas: Apolo de Bebedere, Vénus de Médicis, Hércules Farnesiano, e o Laocoonte que representa o auge do bom gosto na imitação da natureza.

O Laocoonte revestia-se de especial significado para os neoclássicos, indicado por Winckelmann como a norma a seguir, a obra que apresentava “uma perfeita regra da Arte”¹²⁹. Por outro lado, o Apolo de Bebedere era entendido como o mais alto ideal de arte da Antiguidade que escapou à destruição, além de oferecer um tipo de masculinidade¹³⁰.

A colecção de modelos de referência apresentados por Machado é ampliada por Assis Rodrigues, acrescentando-lhe o Antínoos, o Egípcio do Capitólio, o Gladiador, o Fauno, o Pequeno Fauno Tocando Flauta, o Gladiador Morrendo e a Hermafrodita, obras que figuraram no seu *Método de proporções e anatomia do corpo humano*, que mais à frente será analisado.

Para Machado de Castro, de todas as expressões da natureza a mais bela e instrutiva é o homem, residindo a excelência na representação do espírito humano. Para não representar com frieza os sentimentos é preciso “sondar o coração (...) conhecer-lhe os afectos”. A expressão encontra-se intimamente relacionada com as características da representação, já que, “além da conformidade com os caracteres das personagens, é indispensável mostrar vivamente, com toda a energia, as paixões e os internos movimentos da alma, através da fisionomia, gestos e acções”¹³¹.

Também para Assis Rodrigues a forma mais digna de representação pela arte é a do corpo humano o que, além de exigir o domínio de diversas ciências,

¹²⁹ “O Laocoonte foi para os artistas da Roma antiga exactamente o que é para nós: o Canon de Policlete, uma perfeita regra da Arte” Cf. WINCKELMANN, J. J., *Réflexions sur l'imitation des oeuvres grecques en peinture et en sculpture*. 1954, p. 97.

¹³⁰ Ver POTTS, Alex, *Flesh and the Ideal – Winckelmann and the origins of art history*. 2000, p. 118 e ss.

¹³¹ Entrada *Expressão*. CASTRO, Machado, *Dicionário de Escultura*. 1822, p. 45. Na *Descrição Analítica* refere que a estátua, além de ser animada, deve ser conforme o carácter, qualidade, emprego e estado da pessoa, cuja imagem se representa (p. 8).

exige também o conhecimento das paixões, os defeitos e as virtudes que produzem “variados e infinitos resultados” sobre a fisionomia do sujeito¹³². Por esta razão o artista precisa ser um astuto conhecedor da psicologia humana, para saber traduzir os seus estados de espírito particulares. A respeito da Expressão acrescenta, citando directamente o alemão Mengs, que esta não deve exclusivamente ser entendida relativamente às paixões da alma, mas como componente de “tudo o mais que entra em qualquer composição”¹³³.

Remetendo para o ideal renascentista do humanista que reúne competências várias, Machado cita Panfilo, mestre de Apeles, quando refere que o pintor não deve ignorar coisa alguma. Defende, nessa sequência, que os artistas devem ter conhecimentos de arquitectura, gostar de retórica, colher inspiração na mitologia e na iconologia, familiarizar-se com a teologia e com a cronologia e identificar-se com a poesia.

Assis Rodrigues argumenta, por sua vez, de forma muito aproximada, que o escultor “deve conhecer profundamente o desenho, e suficientemente a arquitectura civil, exercitar-se continuamente no estudo, dando-se ao laborioso processo de todas as partes mecânicas da arte nos seus diferentes ramos. Deve entender os livros, amar a poesia, conhecer a história nas suas diferentes partes, a filosofia e outros ramos das ciências subsidiárias”¹³⁴.

Segundo Machado de Castro, é a conjugação do conhecimento das várias ciências e artes, dos “assíduos estudos práticos” e do génio, que permitem a “qualquer artista uma representação viva e fiel”. Sendo o génio um dom natural que impele o indivíduo para determinada aplicação¹³⁵.

No que respeita ao génio a definição de Assis Rodrigues não se afasta também muito da do seu mestre. Trata-se de um dom de origem divina, que

¹³² Como defende no discurso académico de 1856.

¹³³ Cf. Entrada *Expressão*. RODRIGUES, Francisco de Assis, *Dicionário...*, p. 179.

¹³⁴ Ver Entrada *Escultor*. Idem, p. 167.

¹³⁵ “Génio, tendência natural que tem qualquer indivíduo, para tal ou tal aplicação ou exercício: e a ele se entrega como arrastado pela própria natureza”. CASTRO, Machado, *Dicionário...*, p. 48.

privilegia apenas alguns, conduzindo o espírito humano “por meios fáceis aos fins que se propõe”¹³⁶. Para ser artista, também para Assis Rodrigues não basta o génio, são necessários os muitos conhecimentos complementares, uma ideia que o autor traduzirá em 1852 através das expressões: “grande talento, muito estudo, incansáveis fadigas”¹³⁷ ou “muito génio, muito estudo, muito filosofar”, como diz Machado.

Quanto à metodologia a ser empregue no ensino da escultura, a perspectiva de Assis Rodrigues segue de perto a identificada por Machado de Castro que será aliás, como já referimos a mesma que Assis Rodrigues fará transitar para as aulas da Academia. Inicia-se no desenho, começando pela cópia de estampas, passando à de modelos, primeiro de extremidades e posteriormente de figuras inteiras. Só no final desta aprendizagem é que o discípulo devia passar ao desenho directamente do natural, isto é de modelo-vivo. Do desenho avançava para a modelação e daí para o processo de esculpir nos diferentes materiais, da madeira à cera e aos metais, do estuque à pedra.

A amplitude e o grau de profundidade com que Assis Rodrigues trata determinados temas e conceitos sobressai principalmente quando comparamos a definição de um determinado termo no seu dicionário, com aquela que para o mesmo termo Machado de Castro apresenta no seu.

Começa esta diferença por se manifestar no género de Dicionário escrito por cada um dos artistas. Machado de Castro compunha um simples *Dicionário de Escultura*, enquanto Assis Rodrigues se lançava num *Dicionário Técnico e Histórico de Pintura, Escultura, Architectura e Gravura* que, aliás era justificado pelo seu alargado conhecimento em História da Arte. Note-se que, já em 1822, o geógrafo italiano Adrien Balbi (1782-1848), que estivera em Portugal em 1820,

¹³⁶ RODRIGUES, Francisco de Assis, *Dicionário...*, p. 200.

¹³⁷ RODRIGUES, Francisco de Assis, *Na sessão pública trienal, e distribuição de prémios da Academia de Belas Artes de Lisboa (...) Discurso Pronunciado por Francisco de Assis Rodrigues*. 1852, p. 16.

recolhendo material para o seu estudo à cerca do país, descrevia o artista, então com 21 anos, como: “élève de sculpture (...) ce dernière donne l’espérance fondée de devenir un artiste distingue; il possède en outre beaucoup de connaissances dans l’histoire des beaux-arts”¹³⁸.

Depois, as diferenças podem ser constatadas na própria tipologia seguida por Assis Rodrigues. Como ele mesmo refere, e foi já citado por Maria Helena Lisboa¹³⁹, aquela que foi utilizada na redacção dos diferentes artigos reproduz a geralmente adoptada em obras deste género. Assim, ao termo segue-se a sua origem etimológica, a definição científica ou a descrição dos seus traços essenciais, as divisões, classificações e ainda os seus usos e aplicações. Os artigos terminam frequentemente com uma notícia histórica que completa a informação fornecida e mesmo com citações de alguns autores de referência.

A lista dos autores consultados é extensa, compreendendo um vasto conjunto de personalidades nacionais e internacionais. Além de Machado de Castro, integra Filipe Nunes, pintor e poeta do séc. XVI que, segundo Taborda foi o primeiro a publicar em Portugal algumas noções de arte na obra *Arte Poética e da Pintura*, Inácio de Vasconcelos, escultor do séc. XVIII e autor da obra *Artefactos simétricos e geométricos*¹⁴⁰, Vieira Lusitano (1699-1783), pintor português de formação romana, representante do gosto académico, autor de um poema autobiográfico *O Insigne Pintor e Leal Esposo*, no qual Roma tem um papel importante e que, segundo J.-A. França “não deixa de representar uma atitude informativa original”¹⁴¹, Cyrillo Volkmar Machado (1748-1833), estudante dos clássicos em Roma, já citado autor da obra *Memórias* que constitui um valioso repositório sobre a arte nacional do séc. XVIII e inícios do séc. XIX, José da Cunha Taborda (1766-1836), discípulo de Joaquim Manuel da Rocha e pintor da Ajuda, conhecido também como historiador e autor da obra de 1815 *Regras da Arte da Pintura*, Costa Negreiros (1714-1759), discípulo de André Gonçalves que

¹³⁸ BALBI, Adrien, *Essai statistique sur le royaume de Portugal et d’Algarve, compare aux autres états de l’Europe*. 1822, tome II, p. ccj.

¹³⁹ Cf. LISBOA, Maria Helena, *As Academias...*, p. 252.

¹⁴⁰ Uma obra que contraditoriamente para Machado era uma “compilação de desvários: posto conter algumas coisas toleráveis”. CASTRO, J. M., *Descrição Analítica...*, p. XI.

¹⁴¹ Cf. FRANÇA, J.-A., *A Arte em Portugal...*, Vol. I, p. 84.

se dedicou sobretudo à pintura religiosa e Francisco de Holanda, discípulo de Miguel Ângelo em Itália, que foi autor de importantes obras teóricas como *Da Pintura Antiga* e *Da fábrica que falece à cidade de Lisboa*. Assis Rodrigues recorreu ainda a inúmeros dicionários estrangeiros, nomeadamente de Rolland le Virloys (1716-1772), arquitecto francês, autor do *Dicionário de arquitectura civil, militar e naval, antiga e moderna e de todas as artes que dela dependem*, Augustin Charles D'Aviler (1653-1701), arquitecto francês, autor também de um Dicionário de Arquitectura, Boutard (1771-1835), arquitecto e crítico de arte francês, autor do *Dicionário das Artes, Desenho, Pintura Escultura, Gravura e Architectura* (1826), Bouillet (1798-1864), filósofo francês que colaborou na realização de diferentes enciclopédias e dicionários, autor das obras *Dicionário Clássico da Antiguidade Sagrada e Profana* (1827) e *Dicionário de Ciências e Artes* (1854), Viollet-le-Duc (1814-1879), o conhecido arquitecto e teórico francês que teve um papel sem precedentes na reforma do ensino das Belas Artes e na conservação do património histórico, além de autor de um dicionário de arquitectura, Baldinucci (1624-1696), historiador da arte italiano, considerado um dos homens mais cultos do seu tempo, tendo escrito diversas biografias de artistas e um *Vocabulário toscano da arte do desenho* (1681) e, por último, Martinez (1736-1794), escultor espanhol, autor da obra *Introdução ao conhecimento das Belas Artes ou dicionário manual de Pintura, Escultura, Gravura, etc* (1788)¹⁴².

Competindo com este rigor, temos no dicionário de Machado de Castro definições geralmente breves, que o autor escreve dentro dos seus conhecimentos e pareceres, além da consulta expressa a Roger de Piles e Dufresnoy. Na *Descrição Analítica*, no entanto, encontramos alusões a uma vasta bibliografia que compreende não só autores clássicos como contemporâneos, incluindo Winckelmann.

Quanto às referências artísticas apresentadas no *Discurso*, a principal diferença consiste sobretudo na ênfase que Machado de Castro dá às obras de

¹⁴² Cf. PAMPLONA, Fernando de, *Dicionário de Pintores e Escultores*. 1988 e *La Grande Encyclopédie*. Vols. 7, 9, 17, 20, 28, 33 e 69.

artistas como Rusconi e Bernini, que reflectem a vertente barroca do seu gosto¹⁴³. Em comum têm a indicação de artistas como Miguel Ângelo e Rafael, que eram, segundo Winckelmann, mediadores e substitutos dos Antigos, por terem encontrado um meio de se tornarem tão exemplares como eles¹⁴⁴.

No que respeita aos conceitos expostos, começemos pelo bom gosto e pela beleza. Machado de Castro defende que o bom gosto consiste “na justa conformidade que as coisas têm com a sua definição; sem faltar-lhes o preciso, nem conterem o supérfluo”. Ele é o meio de se produzirem obras belas, ou seja, as que apresentam “perfeição das formas em particular” e “boa relação” destas com o todo. Uma formulação do conceito muito próxima da que é exposta por Vasari na abertura do capítulo consagrado à pintura na obra *Introduzione alle tre Arti del Disegno*, referindo a proporção que o todo mantém com as partes e a das partes entre si e com o todo¹⁴⁵. Acrescenta-lhe ainda a referências aos Antigos e a simetria.

O bom gosto para Assis Rodrigues consiste na “aplicação judiciosa” da “faculdade de apreciar e sentir a beleza”, inseparável da capacidade de discernir. Para ele também o bom gosto está associado ao “acordo das partes com o seu todo” como defendia Mengs¹⁴⁶, ou na “harmonia das partes”, como refere Winckelmann¹⁴⁷. Quanto ao belo, a sua definição é muito mais erudita, expondo opiniões de vários autores, de Cícero a Kant e a Hegel. Afirma, no entanto, que a melhor definição de beleza (se ela pudesse ser definida), seria a que se refere às “proporções exactas”.

Noutras entradas, o contraste entre os níveis de profundidade com que são abordados os assuntos pelos dois autores é mais evidente. No dicionário de Machado de Castro chegam mesmo a surgir afirmações cuja consistência teórica e histórica é totalmente questionável. É o que acontece, por exemplo, quando refere, na definição do termo “Antigos”, que “nos panejamentos ou roupagens,

¹⁴³ FRANÇA, J.-A., *A Arte em Portugal...*, Vol. I, p. 209.

¹⁴⁴ Cf. FRIED, Michael, “Antiquity Now: Reading Winckelmann on Imitation”, in *October*, Vol. 37 (summer 1986), pp. 87 e 91-3.

¹⁴⁵ Cf. DIDI-HUBERMAN, *Devant L’Image*, p. 96

¹⁴⁶ Ver Entrada Gosto. RODRIGUES, Francisco de Assis, *Dicionário...*, p. 204.

¹⁴⁷ Cf. ASSUNTO, Rosario, *La antigüedad como futuro...*, p. 39.

longe de nós o seu estilo que até chega a ser contrário à religião e boa moral, à boa razão e sã filosofia.” Ou quando escreve, na definição de gótico que “as catedrais deste reino (segundo me dizem)¹⁴⁸, são todas deste mesquinho gosto”.

É certo que também para Assis Rodrigues o clássico superava o gótico, razão por que só escassamente o refere nalguns dos seus escritos, nomeadamente num artigo de 1816 redigido para o *Jornal de belas artes ou mnemoisine lusitana*, que já foi referido e que será objecto de análise posterior, ou mesmo nas informações passadas ao conde Raczynski. No entanto, o escultor demonstra noutros momentos que não o faz por imprecisão ou desconhecimento, mas sim por opção, considerando o pouco interesse que a escultura gótica lhe merecia. No que à escultura dizia respeito, o gótico produzia, na sua opinião, “figuras toscas, curtas, angulosas, sem expressão nem movimento”, afastadas, portanto, dos modelos clássicos de beleza e perfeição que o artista defendia¹⁴⁹. Consequentemente, os escultores medievais mereciam-lhe pouca consideração, por demonstrarem falta de aplicação no estudo da natureza¹⁵⁰. Não obstante, contrastando com a definição apresentada por Machado de Castro, aquela que Assis Rodrigues apresenta no Dicionário é extensa e completa, não deixando de conter a respectiva resenha histórica do estilo em Portugal e a apresentação dos seus principais monumentos. Da mesma forma, nas anotações da sua viagem a Évora, descreve com propriedade os vários monumentos góticos que ali existem, chegando a reconhecer o seu valor, como se verá adiante.

A entrada “Escultura” é igualmente significativa da discrepância que acabámos de referir. Para Machado de Castro trata-se de uma arte quase nova em Portugal, que se desenvolve em três estados, desenhar, modelar e esculpir.

Assis Rodrigues, ainda que repetindo os três patamares do desenvolvimento da escultura, apresenta uma vez mais uma definição extensa e completa que compreende, além da resenha histórica que inclui nações, artistas

¹⁴⁸ Sublinhado meu.

¹⁴⁹ Ver RODRIGUES, Francisco de Assis, *Dicionário...*, p. 206

¹⁵⁰ Ver entrada *Escultura*. Idem, pp. 167-8.

e processos técnicos, a recomendação de uma longa bibliografia em torno do assunto.

É assim que, se no que respeita a determinados conceitos a identidade entre os dois autores é quase total, noutros o grau de erudição com que são abordados e desenvolvidos apresenta diferenças significativas.

Outros casos existem, ainda, em que as divergências entre os dois autores chegam a ser contrastantes. É o que se verifica quanto a conceitos como “contraste”, “graça” e “sublime”.

Para Machado de Castro o contraste diz respeito à judiciosa desigualdade na colocação das partes do corpo, ou num todo composto por vários corpos. Assim, se uma mão ou pé se ergue, do lado oposto deve baixar-se.

Para Assis Rodrigues, ainda que as obras antigas sejam caracterizadas pelo repouso da composição, a tranquilidade nas atitudes e a simplicidade nas formas¹⁵¹, na escultura do presente as figuras devem “contrastar” umas com as outras pela diversidade de atitudes, afectos, paixões e pela composição¹⁵². É portanto mais do que um simples jogo de equilíbrio formal. Para Assis Rodrigues o contraste relaciona-se também com uma questão de conteúdos, com o potencial de emoções que obra deve desencadear no observador.

Quanto à graça, para Machado de Castro é uma qualidade do artista. Associa-se ao “manejo da arte” e é um “dom do céu” que não pode ser ensinado. Por sua vez o sublime é a “beleza, elegância e magistério” com que é executada uma obra de arte¹⁵³.

Para Assis Rodrigues graça e sublime são determinações internas da categoria estética, características da beleza, pensamento que, como desenvolveremos adiante, encontra pontos de contacto com diversos teóricos do neoclassicismo, nomeadamente com Winckelmann e Mengs, para quem o sublime concorre, juntamente com a graça, para determinar o belo perfeito¹⁵⁴.

¹⁵¹ Cf. Entrada *Silêncio*. Idem, pp. 342-3.

¹⁵² Cf. Entrada *Contrastar*. Idem, p. 121.

¹⁵³ Ver entradas *Graça* e *Sublime*. CASTRO, Machado de, *Dicionário...*, pp. 50 e 63-4.

¹⁵⁴ Cf. ASSUNTO, Rosario, *La antigüedad como futuro...*, p. 16.

Por tudo o que ficou enunciado acima, julgamos ter demonstrado, por um lado a filiação inquestionável do pensamento de Assis Rodrigues naquele que Machado de Castro expressara, por outro a sua capacidade de avançar sobre esse pensamento, trazendo para a produção teórica artística nacional conceitos e referências que o ultrapassam e mesmo que, nalguns casos, lhe dão outros enquadramentos.

Uma vez que o nosso propósito aqui se centrava meramente na relação entre os dois escultores, reservámos para o capítulo seguinte o que consideramos ser uma fundamentação mais completa e aprofundada da perspectiva que deixamos enunciada - a de que Assis Rodrigues levou mais além o nível elementar do pensamento neoclássico que através de Machado foi introduzido em Portugal. Além de ter sido, evidentemente, entre os artistas plásticos, o único a fazê-lo.

E embora conhecendo que Assis Rodrigues tem sido considerado um artista desatento à realidade do seu tempo e totalmente desactualizado¹⁵⁵, pretendemos, através da incursão que nos propomos fazer pelo seu pensamento, contrariar essa perspectiva. Isto porque os valores que se encontram subjacentes àquilo que defendeu, sustentados pelo legado da Antiguidade, foram tornados intemporais por artistas e teóricos que os reinterpretaram à luz da contemporaneidade, razão por que é possível lançar pontes com as discussões que a nível nacional e internacional então se travavam.

¹⁵⁵ Perspectiva que é apontada quer por J.-A. FRANÇA (*A Arte em Portugal...*, Vol. I, p. 398), quer por José Fernandes PEREIRA ("Teoria da Escultura Oitocentista Portuguesa (1836-1874)", in *Arte Teoria*, nº 8, 2006, p. 100).

II – VALORES ETERNOS NUM TEMPO NOVO

A perspectiva de que Francisco de Assis Rodrigues era um académico antiquado e desactualizado surgiu logo depois da década de 50 de Oitocentos, entre os artistas da geração romântica e alguns elementos da imprensa.

No entanto, é ele que, segundo Diogo de Macedo, “representa na escultura a chamada escola do academismo, quase em exclusivo valor de consagração, que preenche o período entre o génio de Domingos António Sequeira e João José de Aguiar até à aparição do nosso Romantismo, a meados do século XIX”¹.

Contraditórias, em certa medida, as duas visões do artista propõem-nos a realização de um confronto mais aprofundado, que contribua para enriquecer a visão que se tem desta personalidade que foi dominante em grande parte do século.

Deixando de referir Machado de Castro, cuja glória marcara sobretudo o século anterior, já sexagenário no início de Oitocentos, Diogo de Macedo destaca Aguiar e Sequeira, em plena projecção artística no início do século. Foram duas personalidades que nasceram três décadas antes de Assis Rodrigues e que marcaram o tempo em que viveram, em áreas artísticas distintas, pintura e escultura. Sintomaticamente, destacaram-se pela singularidade das propostas artísticas a que deram protagonismo e tiveram ambas percursos internacionais.

Domingos António Sequeira (1768-1837)², de formação romana, no regresso a Lisboa chegou a ser director das pinturas do palácio da Ajuda. Em

¹ MACEDO, Diogo de, *Notas Biográficas de Dois Académicos*. 1955, p. 11.

² Domingos António Sequeira – Nasceu em Lisboa, onde foi discípulo de Joaquim Manuel da Rocha na Aula Régia de Desenho e Figura. Concluiu os seus estudos em Roma como pensionista do Estado, onde alcançou sucessivos êxitos. Foi ali eleito por unanimidade Académico de Mérito da Academia de S. Lucas. Regressou a Lisboa em 1796, sendo surpreendido por um clima de hostilidade e incompreensão por parte dos colegas, apesar do sucesso conquistado com a elaboração dos frescos para o Palácio de Mafra. Em 1802 foi nomeado Primeiro Pintor da Câmara e Corte, assumindo, juntamente com Vieira Portuense, a direcção das pinturas decorativas do Palácio da Ajuda. Fascinou-se, porém, após as primeiras invasões francesas, com o esplendor napoleónico, tendo pintado uma obra alegórica representando o general francês Junot protegendo a cidade de Lisboa, o que lhe valeu alguns meses de prisão e a perda do lugar que

1824, em Paris, foi distinguido pelo júri do *Salon*, com uma das cem medalhas de ouro atribuídas. Nesta exposição, em que Delacroix foi também premiado, Sequeira apresentou a pintura *A Morte de Camões*. Segundo José-Augusto França, não fosse a obra de Sequeira e a pintura do período compreendido entre os Anos 80 de Setecentos e os Anos 30 do século seguinte, “seria bem pobre e bem desinteressante”³.

Quanto a João José de Aguiar, como já vimos, com uma formação igualmente concluída em Roma, sob orientação de Canova, também ele chegou a assumir um cargo de grande responsabilidade nas obras da Ajuda, como substituto de Machado de Castro na direcção dos trabalhos de escultura, destacando-se ainda, na sua obra, a estátua de *D. João VI*.

Ao contrário de Sequeira e de Aguiar, Assis Rodrigues não beneficiou de um percurso internacional nem de estudos realizados no estrangeiro. A sua formação foi, também tivemos ocasião de mencionar, realizada num enquadramento político e artístico diferente daquele que internacionalmente se vivia, embora o seu pensamento revele uma perfeita identificação não só com as ideias que os princípios liberais viriam enfatizar, mas também com as que a nível internacional eram defendidas por intelectuais e artistas. Esta constatação, que adiante demonstraremos, justifica por um lado a posição de Diogo de Macedo e por outro lado põe em causa a ignorância e o desfasamento do escultor relativamente ao que dentro e fora do país se passava.

No sentido de fundamentar o que ficou enunciado acima, debruçar-nos-emos sobre os desempenhos académicos do escultor e sobre a sua produção teórica, acções que tinham em vista elevar o estatuto da arte e dos artistas e compensar a deficiente cultura estética nacional.

ocupava. Em 1820 aderiu à causa liberal, procurando voluntariamente o exílio depois do golpe levado a cabo por D. Miguel em 1823, contra o Liberalismo. Através do conde de Forbin, com quem convivera em Portugal, durante o período da primeira invasão francesa, e junto de quem colhe as primeiras influências românticas, expôs, em 1824, no *Salon* de Paris, uma pintura representando *A Morte de Camões*, considerada a primeira obra romântica da arte portuguesa. Seguiu para Roma em 1826 onde permaneceria até ao fim dos seus dias. Cf. FRANÇA, José-Augusto, *A Arte em Portugal no Século XIX*. 1990, Vol. I, p. 139 e ss.

³ Idem, p. 166.

Embora J.-A. França tenha considerado que Assis Rodrigues era miguelista⁴, o que justificaria a sua postura conservadora, a documentação existente em certa medida leva-nos a questionar a posição política do escultor. Por um lado, vemo-lo inscrito no corpo militar dos Voluntários Realistas Urbanos, por outro lado deparamo-nos com os sucessivos requerimentos expedidos para que obtivesse a isenção de qualquer serviço militar⁵.

Quando tomara o poder em 1828, o monarca convocara os funcionários públicos a alistarem-se naquele corpo militar, determinação que fazia por certo parte de uma estratégia política com vista a engrossar o número dos homens disponíveis para defenderem o regime instituído, vinculando-os a um compromisso de actuação em defesa do rei. Assis Rodrigues alistou-se, em Junho desse ano, não obstante ser apenas ainda um discípulo na Aula e Laboratório de Escultura, já no entanto sujeito a uma remuneração dada pelo Estado. Ao contrário do que o nome da Companhia pressupunha, é provável que o processo de inscrição nessa corporação não fosse totalmente facultativo e que o “convite” feito às repartições do país não fosse isento de constrangimento⁶. De resto, os

⁴ Idem, p. 223. O próprio Assis Rodrigues, no final dos conflitos, manifesta o desejo de esculpir um baixo-relevo para um vaso alegórico, comemorando as acções heróicas de D. Pedro IV na guerra contra a usurpação. Acta da sessão de 29 de Janeiro de 1839. ANBA – *Actas da Academia de Belas Artes de Lisboa, 1838 a 1843*.

⁵ “Eu, seguindo o exemplo de muitos, alistei-me neste Corpo, sendo Ajudante da Aula de Escultura: pouco serviço fiz; e logo que em 1829 fui provido ao lugar de Substituto, pedi licença e solicitei baixa no ano de 1831: repeti requerimentos até que finalmente a consegui”. (Idem). Tendo jurado bandeira de novo em 12 de Dezembro de 1831 (como consta no Título de Voluntário da *Nona Companhia dos Voluntários Realistas Urbanos*, folha 9, nº 48, datado de 22 de Maio de 1832. ANBA – *Documentos Diversos* [Ver Anexos, Vol. II, p. 57]), em 15 de Maio de 1833, Assis Rodrigues pedia novamente licença ou isenção do serviço militar, por se encontrar encarregado tanto do ensino quotidiano dos discípulos como das estátuas em mármore para a Ajuda e de três estátuas colossais para o lago da Real Quinta da Bemposta. Foi ainda possível localizar uma carta também dirigida ao Ministério do Reino, por Joaquim José Ferreira de Sousa, reforçando o pedido de Assis Rodrigues e referindo uma exposição anterior de 11 de Fevereiro de 1830, na qual já haviam sido indicados os inconvenientes resultantes para o Estabelecimento de ser obrigado o Professor de Escultura ao serviço militar (sublinhado meu). (IAN/TT – Min. Reino, DGIP, Mç. 995, Cx 1117).

⁶ Como o próprio Assis Rodrigues declararia mais tarde “...todos sabem que em 1828 se fez um convite a todas as Repartições, para se alistarem no Corpo de Urbanos, e que a maior parte da Nação tomou armas a favor daquele Governo, julgado então legítimo e dominante”. ANBA – *Biografia do Conselheiro...*, p. 10. No final dos conflitos, aliás, o escultor manifestou o desejo de esculpir um baixo-relevo para um vaso alegórico, comemorando as acções heróicas de D. Pedro

pedidos de licença que lhe permitiram durante cinco anos manter-se totalmente afastado das lutas entre liberais e absolutistas acabam por contradizer a sua “voluntária” inscrição para combater como defensor de D. Miguel.

Cumpra ainda considerar que os projectos e acções desenvolvidas pelo artista demonstraram que era um homem bem integrado no espírito das ideias liberais, contribuindo para o cumprimento de algumas das suas propostas, ao lado de vultos importantes do universo cultural de Oitocentos.

Para ilustrar o que acabamos de referir, destacámos duas dessas acções que, em certa medida, iniciam e encerram o longo percurso de actividade que entre elas decorre. A primeira a que faremos referência, ocorreu logo em 1836 e refere-se a uma comissão designada para procurar os restos mortais do poeta Luís de Camões. A segunda, que teve lugar em 1870, consistiu em dar um parecer sobre o templo romano de Évora.

A comissão, nomeada pela Sociedade dos Amigos das Letras, que se encarregou de procurar a ossada de Camões no pavimento da igreja de Sant’Ana, era composta por seis dos seus sócios⁷. A sugestão fora do poeta António Feliciano de Castilho (1800-1875), admirador e amigo pessoal de Assis Rodrigues. A importância sobretudo simbólica desta acção, enquadra-se num propósito romântico desenvolvido ao longo do séc. XIX, que se traduzia na exaltação de personalidades que tinham marcado o passado da nação e contribuído para a sua glória.

Camões era o ex-libris deste reconhecimento público, tanto mais que entrando na consciência europeia, tomara “assento definitivo na Europa culta que toda se (apressara) em admirar o seu génio de poeta moderno, sensível, pobre, incompreendido, desgraçado no seu infortúnio de amor”⁸. As rivalidades para celebrar o seu génio haviam culminado em 1817 na publicação, em Paris, de

IV na guerra contra a usurpação. Acta da sessão de 29 de Janeiro de 1839. ANBA – *Actas da Academia de Belas Artes de Lisboa, 1838 a 1843*.

⁷ A comissão, depois de ter consultado os livros do cartório do mosteiro e da freguesia, encontrou ossos dispersos que seriam de vários cadáveres, tendo-se concluído estarem entre eles os de Camões. Cf. *Arquivo Pitoresco*. 1861, p. 171.

⁸ COUTINHO, Xavier, *Camões e as Artes Plásticas*. 1946, p. 153. Preparado e publicado pelo morgado de Mateus, D. José Maria de Sousa Botelho.

uma monumental e luxuosa edição dos Lusíadas. Já Machado de Castro, aliás, na *Descrição Analítica da Execução da Real Estátua Equestre*, referia Camões como o poeta responsável pela “peça mais gloriosa para a nossa Pátria”⁹.

No entanto, outros foram os vultos que mereceram da sociedade oitocentista tardias homenagens, como é o caso de Vasco da Gama, cujos despojos mortais foram, ao mesmo tempo que os de Camões, trasladados para um túmulo no Mosteiro dos Jerónimos, em 1880, nas comemorações do terceiro centenário de Camões. O projecto estava previsto desde 1871, ainda que só tenha tido concretização nos Anos 90 de Oitocentos, quando foi disponibilizada uma pequena verba prevista no testamento de José da Luz Soriano para a realização dos dois túmulos, de Camões e de Vasco da Gama.¹⁰

Assis Rodrigues manifestou duplamente o seu empenho na iniciativa de fazer justiça ao poeta, integrando esta comissão e sendo autor, pela mesma altura, da primeira proposta gráfica de um monumento a Luís de Camões¹¹.

O outro exemplo que nos propusemos apresentar diz respeito à colaboração com a Câmara Municipal de Évora, na emissão de um parecer sobre o restauro do templo romano¹². Tinha por base uma consulta que o arqueólogo

⁹ CASTRO, Machado, *Descrição Analítica...*, p. XX.

¹⁰ Em 1871 reuniu-se a comissão encarregue da trasladação dos restos mortais pertencentes ao navegador e foram apresentados dois planos elaborados pelo arquitecto das obras públicas do Ministério do Reino que representavam a estátua de Vasco da Gama colocada sobre um sarcófago. Em 26 de Janeiro de 1893 Vítor bastos apresentava um novo projecto à comissão de testamenteiros de Soriano que, segundo a imprensa, foi muito louvado (*O Século*. Lisboa, 27-01-1893). O projecto apresentado constava de um sarcófago monumental sobre o qual se deitava o navegador. Tudo indica que o falecimento do escultor entretanto tenha impedido a realização da obra que acabou por ser executada por Costa Mota, num modelo que deve estar próximo daquele que fora apresentado por Vítor Bastos de quem chegara a ser discípulo e que acabou por ser também autor do túmulo de Camões. Cf. ALMEIDA, Sílvia, *Vítor Bastos: um escultor entre pintores*. 2004, Vol. I, p. 204.

¹¹ Castilho propusera a ideia a Assis Rodrigues, em 1836, que fez um desenho, apresentado depois pelo poeta, em 6 de Agosto, na Sociedade dos Amigos das Letras e destinava-se a um mausoléu que se pretendia edificar no cemitério dos Prazeres, proposta que será tratada em capítulo próprio.

¹² O templo romano, transformado em açougue, na Idade Média, assim se manteve até 1836. Encontrava-se, por essa altura, completamente adulterado na sua feição original, transformado numa espécie de torre por via do enchimento dos espaços inter-colunares com alvenaria e com um coroamento uniforme de ameias (Cf. LEAL, Joana Cunha, *Giuseppe Cinatti (1808-1879): percurso e obra*. 1996, Vol. I, p. 283). Como explicita Maria Helena MAIA, em 1836, o governador civil de Évora, António José de Ávila, mandou encerrar o edifício, pondo fim àquela utilização. No início dos anos 40, Joaquim Heliodoro da Cunha Rivara, então director da Biblioteca Pública,

A. F. Simões decidira fazer a um conjunto de personalidades consideradas as mais habilitadas autoridades no que respeitava aos conhecimentos de arqueologia¹³. Em 1869, tendo assumido a direcção da Biblioteca de Évora, aquele arqueólogo enviara ao Presidente da Câmara um relatório em que propunha a reparação do que fosse obra romana e a demolição de tudo o que entretanto fora acrescentado à estrutura original¹⁴. Alegava que, do ponto de vista estético as intervenções medievais não só não eram dignas de conservação, como também não se conjugavam com a linguagem plástica da estrutura original, sendo, além disso, prejudiciais pelo seu peso¹⁵. Aprovada a remodelação, decidiu, ainda assim, proceder à referida consulta “fosse como forma de precaução, fosse como forma de protecção face às pressões contrárias (...) ou como simples medida de teste e confirmação da proposta”¹⁶. Da lista apresentada pelo presidente do município em sessão camarária de 7 de Fevereiro de 1870 constavam então, além de Assis Rodrigues, o escultor Vítor Bastos, os arquitectos João Pires da Fonte e Joaquim Narciso Possidónio da Silva, o Vice-inspector da Academia, Marquês de Sousa Holstein, Alexandre Herculano, Vilhena de Barbosa, Abade de Castro, Teixeira de Vasconcelos, Mendes Leal, Manuel Bernardes Lopes Fernandes, os Viscondes de Castilho, Juromenha e

elabora um plano de restauro, em conjunto com João Rafael de Lemos, que previa a conservação de parte das paredes construídas na Idade Média. Uma posição distinta é então tomada no *Universo Pitoresco* (1839-40), revista “imbuídas das ideias românticas”, onde, tanto quanto se sabe, é proposta pela primeira vez a eliminação total dos elementos medievais (Cf. MAIA, Maria Helena, *Património e Restauro em Portugal (1825-1880)*. 2007, p. 126-7). Não tendo havido qualquer desenvolvimento da questão, em 1863, o médico e arqueólogo conimbricense Augusto Filipe Simões (1835-1869) alertava para o risco que a construção corria de ruir, perdendo-se os elementos da construção original que ainda restavam. Tendo conseguido autorização da Câmara, em meados da década, para utilizar o edifício para expor uma colecção arqueológica, ali instalou um pequeno museu - chamado Museu do Cenáculo - onde foram colocadas algumas lápides e inscrições epigráficas reunidas por frei Manuel do Cenáculo (Cf. RODRIGUES, Paulo, *Património, Identidade e História*. 1998, Vol. I, p. 74).

¹³ Segundo Rocha Viana e Francisco Barata. Ver Idem.

¹⁴ Na linha do que fora feito nos Anos 40 na Torre de Belém, com a eliminação do reboco posto no séc. XVIII, procedendo-se depois à reconstituição do que se julgava ser o estilo original. Idem, p.72.

¹⁵ Opinião partilhada pelos engenheiros das obras públicas e por Cinatti. Ver *Relatório acerca da renovação do Museu Cenáculo dirigido ao Ex.mo Sr. Visconde da Esperança, Presidente da Câmara Municipal de Évora*. 1869, p. 8, citado por MAIA, Maria Helena, *Património e Restauro...*, p. 340.

¹⁶ Idem, p. 341.

Allen, José Maria Eugénio de Almeida, João Maria Feijó, João Correia Ayres de Campos e Francisco da Fonseca Correia Torres¹⁷.

A opinião de Assis Rodrigues, defendendo que se devia restituir ao monumento o seu estilo original, surgia em perfeita conformidade com a unanimidade “dos meios eruditos” do seu tempo, que davam continuidade aos “pontos de vista estruturados no romantismo”¹⁸ e que passavam nomeadamente pela valorização da história e dos testemunhos artísticos do passado.

O artista, aliás, defendera já este ponto de vista numa memória provavelmente destinada ao estudo dos alunos, redigida em 1865, durante uma visita feita a Évora, que adiante analisaremos¹⁹. Nesse registo, o templo de Diana é indicado como um dos melhores vestígios da arquitectura romana em Portugal, lamentando o artista, no entanto, as paredes de alvenaria, entretanto construídas, que não hesita em declarar que “prendem e afogam” as colunas. Assis Rodrigues expressa, assim, claramente a sua opinião, contrariamente ao que é afirmado por Maria Helena Maia relativamente à sua participação na comissão de 70²⁰. Através do actual documento constatamos que não há qualquer reticência, por parte do artista, em coadjuvar a opinião geral então expressa de que as construções posteriores à edificação do templo deviam ser demolidas.

A actualidade do seu pensamento e a partilha de perspectivas com as elites intelectuais do seu tempo pode aliás ser enquadrada pelos contactos que mantinha²¹, entre os quais se contam o rei D. Fernando, coleccionador de algumas das suas obras, de quem chegou a ser professor particular de

¹⁷ Ver LEAL, Joana Cunha, *Giuseppe Cinatti ...*, p. 289.

¹⁸ MAIA, Maria Helena, *Património e Restauro...*, p. 336. Pontos de vista decisivos na primeira operação de restauro efectuada, em Portugal, num monumento da Antiguidade Romana. Cf. RODRIGUES, Paulo, *Património, Identidade...*, p. 74.

¹⁹ ANBA – *Bibliografia do Conselheiro...*, p. 168 e ss.

²⁰ “...Francisco de Assis Rodrigues que parece não ter querido comprometer-se com a solução, limitando-se a afirmar que o templo deve ser cuidadosamente conservado.” MAIA, Maria Helena, *Património e Restauro...*, p. 342.

²¹ “As relações sociais que tinha, os amigos que frequentava primavam mais pela qualidade e merecimentos que pela quantidade (...) Eis a razão porque teve amigos verdadeiros (...) por índole, reconhecimento e gratidão sabia corresponder-lhes com esmerada estima.” ANBA – *Biografia do Conselheiro...*, p. 30.

escultura²² e o conde Raczyński, a quem já nos referimos, de quem foi amigo e colaborador durante os três anos em que aquele estudou a arte nacional²³. Além disso, o escultor mantinha contacto com académicos e artistas, nomeadamente em Espanha e Itália, como se verifica pela forma como visitou a Academia Real de Belas Artes de Madrid, a Academia de S. Lucas, em Roma²⁴ e o atelier, localizado nesta última cidade, do escultor Adamo Tadolini (1788-1868)²⁵, discípulo de Canova.

Os títulos de que foi proprietário dentro e fora do país²⁶ contribuem, igualmente, para enquadrar o seu estatuto intelectual, sobretudo os que o tornam elemento de diversas sociedades de estudo e investigação como o de Membro e Sócio Correspondente em Portugal da Sociedade Parisiense de Arqueologia e História²⁷.

De todas as acções em que participou, uma houve que merece especial destaque. Isto porque diz respeito à concretização de um dos mais importantes projectos liberais relativos às artes, que tinha como propósito relançar a

²² O escultor visitava D. Fernando, no Palácio das Necessidades, na qualidade de professor particular. Dando por concluído o estudo, desejou o então Regente do Reino “fazer-lhe alguma coisa que lhe fosse agradável”, ao que Assis Rodrigues terá respondido considerar-se já “assaz recompensado com a estima com que S. Majestade o distinguia”. Idem, p. 40.

²³ Rackzyński considerava Assis Rodrigues “un artiste applique, studieux et qui ne manque pas d’habilité” (RACZYŃSKI, Atanasy, *Dictionnaire Historico-artistique du Portugal*. 1847, p. 250). As informações prestadas pelo escultor são citadas na obra *Les Arts en Portugal* (1846, p. 440).

²⁴ Cuja descrição é feita nas suas anotações da viagem a Roma em 1867, transcritas pelo seu biógrafo. ANBA – *Biografia do Conselheiro...*, p. 81 e ss.

²⁵ Tadolini foi para Roma em 1814, onde ganhou o prémio estabelecido por Canova para os jovens estudantes de escultura. Tornou-se seu colaborador, tendo trabalhado em conjunto com o mestre em diversas obras famosas. Abriu posteriormente o seu próprio atelier, tendo continuado no entanto a seguir o estilo do seu mestre. Em 1825 torna-se Académico de Mérito da Academia de S. Lucas, recusando um convite para ser professor de escultura na academia de Bolonha, em 1830. Participou no concurso anunciado em 1850 pelo Governo do Peru, para a realização de uma estátua equestre de Bolívar. Tendo ganho o primeiro prémio, a sua estátua foi erigida em 1859, em bronze. Cf. *Encyclopaedia Universalis*. 1998.

²⁶ Foi ainda oficial da Ordem de Santiago e Conselheiro de Estado, títulos conferidos por D. Luís pelos serviços prestados em proveito das Belas Artes (por Decretos de 7 de Abril de 1865 e 28 de Abril de 1868. Para este último título relativo ao desempenho de várias comissões de interesse público de que fora encarregado, havia já sido recomendado pelo Vice-inspector da Academia em carta de 22 de Abril de 1867. ANBA - Ofícios para o Ministério do Reino e IAN/TT – Min. Reino, Decretos, 28/4/1868). Além disso foi Académico de Mérito da Academia Portuense (em 30 de Maio de 1866), Sócio Honorário da Associação dos Artistas de Coimbra (em 3 de Maio de 1867, pelo voto unânime de toda a Associação) e Comendador da Real Ordem de Isabel a Católica (título conferido pelo príncipe Amadeo de Sabóia, de Espanha, em 11 de Novembro de 1871).

²⁷ Nomeado em Assembleia-geral de 11 de Agosto de 1868.

importância e a função da arte, dignificando simultaneamente o estatuto dos artistas. Trata-se do seu envolvimento no processo de fundação das Academias de Belas Artes e a sua participação posterior na condução do rumo da Instituição lisboeta.

2.1 – Pelo estatuto da arte e dos artistas

A Academia era, por exigência da sua própria definição, uma instituição intelectual, que cultivava uma arte considerada erudita, o que implicava uma aprendizagem clássica e a assimilação de um corpo teórico sobre arte. Em foco encontravam-se assuntos como a mecânica das narrativas, as questões estéticas clássicas relativas à ordem, claridade, harmonia, o edificante e a beleza – conceitos entendidos como centrais na tradição Grega e Romana. Neste sentido, sustentava uma completa ideologia, um conjunto de assumpções, crenças e atitudes acerca do que a arte devia ser, o que tornava um pintor ou um escultor um artista e como a arte encaixava na sociedade²⁸.

Contrariamente ao que sucedera em França, onde as instituições académicas haviam sido dissolvidas após a Revolução, em Portugal surgiram justamente como fruto dessa revolução. No estrangeiro eram seculares e simbolizavam o elitismo, por cá eram as novas protagonistas de uma urgente necessidade educativa e ordenadora. Propunham-se desenvolver o seu papel pedagógico, através da dignificação do estatuto do artista, da salvaguarda do património artístico e da criação de um novo tipo de relação entre os artistas e o público²⁹.

A fundação de Academias públicas de Belas Artes reflectia, pois, não só o espírito pedagógico e de institucionalização do ensino que vinha sendo

²⁸ FRASCINA, Francis, *Modernity and Modernism – French Painting in the Nineteenth Century*. 1994, p. 61.

²⁹ Ver FERREIRA, Maria Emília, *História dos Museus Públicos de Arte no Portugal de 800 (1833-1884)*. 2001, 1º vol., p. 99.

defendido pelos liberais desde 1820³⁰, mas também plena continuidade com o desejo que já Machado de Castro manifestara no final do século anterior.

O interesse de Assis Rodrigues pelo projecto era, pois, justificado sob diferentes pontos de vista e o artista esteve desde logo envolvido na comissão criada em 18 de Fevereiro de 1835, para elaborar os estatutos da Instituição.

Apesar da instabilidade política que se continuava a fazer sentir, resultante da grave crise social e económica que o país atravessava e das dissidências entre os liberais das facções cartistas e vintistas, Agostinho José Freire, então Ministro do Reino, dava assim um passo no sentido da viabilização do antigo projecto de criação de uma instituição que congregasse os vários ramos do ensino artístico³¹. Atendia, desta forma, à proposta que o então director das Aulas de Desenho, Gravura e Escultura, João José Ferreira de Sousa³², fizera em carta enviada um mês antes ao anterior Ministro.

Francisco de Assis Rodrigues ocupou, nesta comissão, o lugar de secretário, que compreendia a difícil tarefa de recolher propostas, relatar e dar forma às ideias e opiniões aprovadas³³, encargo que aparentemente a sua formação em letras vinha facilitar³⁴. Na sequência dos trabalhos realizados foi redigido um projecto de Estatutos, para o qual foram consultados regulamentos de diferentes academias estrangeiras, além de ser tida em conta a organização dos estabelecimentos existentes no país³⁵.

Assis Rodrigues reafirma, pouco depois, a sua convicção relativamente à necessidade de concretização deste projecto, ao participar na iniciativa descrita

³⁰ Ver FRANÇA, J.-A., *A Arte em Portugal...*, p. 205 e ss.

³¹ Sobre este assunto ver LISBOA, Maria Helena, *As Academias...*, p. 327 e ss.

³² João José Ferreira de Sousa foi posteriormente nomeado para o cargo de Vice-inspector da Academia de Belas Artes de Lisboa, pelo que o vemos assinar diversos documentos relativos à Academia a partir de 1842.

³³ Cf. ALDEMIRA, Luís Varela, *Um Ano Trágico, Lisboa em 1836*. 1936, p. 172. A primeira reunião da comissão decorreu no dia 12 de Março de 1835, precisamente na Aula de Escultura, no Convento dos Caetanos onde funcionava então.

³⁴ Aliás, no decurso da história da Academia, independentemente do cargo ocupado, sempre que é necessário redigir um documento é em Assis Rodrigues que o corpo docente delega a responsabilidade.

³⁵ Cf. LISBOA, Maria Helena, *As Academias...*, p. 339. Esta proposta de estatutos foi, pouco depois, criticada severamente por Possidónio da Silva, que num parecer dirigido ao Ministério do Reino acusa os membros integrantes da comissão de desconhecimento das Academias internacionais, além da falta de cadeiras teóricas. Cf. Idem, p. 339-40.

por Maria Helena Lisboa, que consistia numa carta, enviada ao Governo em 2 de Dezembro desse ano de 1835, lembrando a proposta de criação de um estabelecimento que integrasse os vários estudos artísticos e a vantagem e utilidade da sua execução³⁶.

Tudo o que se segue depois é bem conhecido³⁷. Em Setembro de 1836, apresentando a sua demissão à rainha D. Maria II, o governo do Duque da Terceira cedia à revolta popular encabeçada pelos membros da oposição à Carta Constitucional então em vigor, que se fundava num liberalismo mais conservador. Subiam assim ao poder os membros da ala radical, defensores da constituição original de 1822. A pasta do Ministério do Reino era assumida por Manuel da Silva Passos, sempre descrito como brilhante orador, vintista convicto que “sustentava com romântica fé democrática uma ampla soberania popular”³⁸. Passos Manuel, cuja acção será determinante na adopção de medidas relativas à cultura, à educação e à conservação e recuperação do património, dá por fim cumprimento ao intuito do seu antecessor na pasta do Reino, criando as Academias de Belas Artes, primeiro em Lisboa, e pouco depois no Porto, respectivamente em 25 de Outubro e em 22 de Novembro de 1836.

Na projectada instituição lisboeta Assis Rodrigues assumiu o cargo de Professor Proprietário da cadeira de Escultura que regeu por três décadas e, mais tarde, o de Director Geral³⁹, assumido durante um período de tempo

³⁶ Cf. Idem, p. 341.

³⁷ FRANÇA, J.-A., *A Arte em Portugal...*, p. 217 e ss.

³⁸ SILVA, António Martins, “A Vitória Definitiva do Liberalismo...”, in *História de Portugal...*, p. 86.

³⁹ Quando em 1844 ficou vago o lugar de Director Geral, por falecimento do médico Francisco de Sousa Loureiro, João José Ferreira de Sousa - antigo director das Aulas de Desenho, Gravura e Escultura, agora Vice-inspector da Academia – em carta enviada ao Ministério do Reino (Carta datada de 25 de Outubro de 1844. IAN/TT – Min. Reino, Decretos, 7/5/1845), tratou de lembrar a urgência de se nomear um novo Director Geral. Assistido pela lei promulgada em 28 de Novembro de 1842, que determinava que aquele lugar passasse a ser ocupado por um dos professores da Academia e não por alguém estranho à Instituição, sugeriu o nome de André Monteiro da Cruz (Professor Proprietário de Pintura de Paisagem e Natureza Morta), por ser o mais antigo em idade e quem costumava substituir o Director nos seus impedimentos. Perante esta situação, e valendo-se das disposições estatutárias da Academia - que ditavam que a substituição do Director fosse determinada pela antiguidade no ensino e não pela idade do candidato, Assis Rodrigues apressou-se a defender o seu direito ao cargo (o Art.º 12º dos Estatutos indicava que, no impedimento do Director Geral, fizesse as suas vezes o Professor Proprietário mais antigo em exercício, o que era complementado, no Art.º 22 com o esclarecimento de que, entre os Professores das diferentes artes, não havia preferência alguma senão a da antiguidade da posse das cadeiras. Cf. *Estatutos da Academia de Belas Artes de*

semelhante⁴⁰. Manter-se-ia, portanto, à frente da Aula de Escultura até finais da década de sessenta e no cargo de Direcção até 1876.

Contando 35 anos de idade quando foi fundada a Academia, Assis Rodrigues era o mais novo docente da instituição, afastando-se, desta forma, pela sua juventude e pelo seu percurso, do conjunto de “velhos e decrépitos”⁴¹ professores e desempenhando um papel fundamental na definição dos princípios ali adoptados.

Confrontado com a necessidade de orientar um tipo de ensino que exigia novos modelos e programas especializados, Assis Rodrigues integrou o novo

Lisboa. 1843). Para tal, dirigiu à rainha dois requerimentos, datados de 7 e 15 de Novembro de 1844, nos quais solicitou que a sua antiguidade fosse contada desde que fora nomeado, em 1829, para o lugar de Professor Substituto da antiga Aula e Laboratório de Escultura. Pedia ainda que a essa contagem fosse acrescentado o tempo de serviço na Academia de Belas Artes e alegava ser o único dos sete professores proprietários a ter adquirido o lugar por concurso público e contar “mais de 26 anos de bom serviço” (IAN/TT – Min. Reino, DGIP, Lvº 2, Proc.º 463, Mç. 3535. As alegações do artista são confirmadas por Francisco de Sousa Loureiro, então Director Geral da Academia, em carta dirigida ao Ministério do Reino, datada de 10 de Abril de 1844, na qual declarava que o professor vinha exercendo o magistério “com frequência e assiduidade, notável desempenho seu, e grande adiantamento dos seus Discípulos e Agregados”. ANBA – *Correspondência com Diversos*. O decreto que regulava a contagem da antiguidade dos professores (Portaria de 8 de Março de 1845. IAN/TT – Min. Reino, DGIP, Lvº 2, Proc.º 463, Mç. 3535), saído uns meses depois, veio confirmar a pretensão do escultor que, portanto, nesse mesmo ano, foi nomeado Director Geral da Academia de Belas Artes de Lisboa (Decreto de 7 de Maio de 1845 e Aviso Régio de 3 de Setembro do mesmo ano. IAN/TT – Min. Reino, Decretos, 7/5/1845).

⁴⁰ Podendo reformar-se do exercício do magistério em 1855, preferiu continuar a desempenhar aquela função, com o aumento do terço do ordenado (Portaria de 30/8/1855 dando provimento do lugar a que aspirava, direitos de mercê em 24 prestações mensais e 5% adicionais. IAN/TT – Min. Reino, Decretos, 6/8/1855). O pedido de jubilação teve lugar quase uma década depois, em Outubro de 64, embora esta só se tenha tornado efectiva em Agosto de 1867 (O Decreto de jubilação de Francisco de Assis Rodrigues da carreira docente alude aos bons serviços e comprovada capacidade com que o artista sempre exercera aquele cargo e o de Director Geral que continuava a exercer. IAN/TT – Min. Reino, Decretos, 8/1/1867).

⁴¹ Designação com que era classificado o corpo docente, em 1852, numa carta endereçada por um artista, publicada na secção de correspondência do jornal *Revolução de Setembro* (17 de Janeiro de 1852, p. 2) a propósito de uma referência anterior à Academia de Belas Artes. O artista anónimo esclarece que sente ser sua obrigação apontar factos que estão ao seu alcance para que o público pudesse continuar a ser esclarecido sobre o assunto. Refere assim, que a criação da Academia “foi incompleta, por falta de mestres”, transformada em “asilo para homens insignificantes, velhos, e decrépitos que ali esperam resignados o termo da sua existência”. Reclama a nomeação de uma comissão de reforma, medida que considera indispensável para se organizar devidamente a Instituição. Como é fácil de constatar, Assis Rodrigues não podia estar incluído na generalidade desses professores idosos que ocupavam os principais cargos docentes. De sublinhar o facto deste apelo ser publicado na *Revolução de Setembro*, uma publicação que era porta-voz dos regeneradores e manifestava um claro apoio à política de fomento. Cf. RIBEIRO, Mª Manuela Tavares, “A Regeneração e o seu Significado”, in *História de Portugal*. 1998, Vol. V (coord. Luís Reis TORGAL e João Lourenço ROQUE), p. 101.

projecto com grande à-vontade. A sua experiência na Aula e Laboratório deve ter sido um factor favorável, complementado pelo seu conhecimento dos modelos adoptados nas academias internacionais. Desde o início demonstrou ter uma consciência clara dos princípios que pretendia ver instituídos na estrutura conceptual da Academia, quer no que respeitava ao seu funcionamento geral, quer no que dizia respeito ao ensino.

As acções que desenvolveu, para além das atribuições propriamente docentes, foram numerosas, quer no que respeita às comissões que integrou, quer no que concerne às contribuições pessoais através de propostas e pareceres⁴² que apresentou frequentemente nas Conferências Académicas⁴³.

Uma das principais preocupações do escultor no âmbito deste desejo de dignificação dos artistas e da arte, dizia respeito às instalações da Instituição, que funcionava no antigo convento de S. Francisco. Foi, porém, em vão que o artista

⁴² Verificamos que, logo em 1837, o escultor propõe a formação de três comissões para “coligirem princípios que possam ministrar aos discípulos nas aulas para mais fácil e bem entendida instrução” (Acta da sessão de 19 de Maio de 1837), na mesma altura em que oferece um *Método de Proporções e Anatomia do Corpo Humano* (1836), para servir ao estudo dos alunos, que adiante analisaremos. Também desse ano são algumas sugestões relativas ao regulamento, à disciplina nas aulas e aos métodos de ensino (Acta da sessão de 12 de Junho de 1837), bem como uma proposta de revisão dos Estatutos, para que se ajustassem às necessidades que a prática exigia (Acta da Sessão de 28 de Julho de 1837), e um projecto para tratar dos arranjos da Aula dos Ofícios Fabris e respectivo regulamento (Acta da Sessão de 13 de Novembro de 1838). É ainda da sua iniciativa a elaboração de um regulamento para a biblioteca da Academia (Acta da Sessão de 6 de Junho de 1838), bem como um documento onde propunha várias intervenções a saber: que se cuidasse dos objectos da Academia (depreende-se que se referia ao património existente, quer fossem obras de arte, quer materiais de ensino); que no final de cada ano um oficial da fazenda examinasse as contas; que em todas as conferências académicas, depois de lida a acta, se adoptasse como ponto de partida o determinado na conferência anterior; e que nessas sessões não se tratasse de assuntos inúteis e impróprios (Ver Acta da Sessão de 22 de Maio de 1838). Enquanto Director Geral, proporá, com objectivos gerais semelhantes, a criação de uma comissão, composta por si e por dois vogais, denominada Conselho de Aperfeiçoamento. Esta comissão veria as suas funções reguladas também por quatro parâmetros: coadjuvar o Director nas suas atribuições; executar as deliberações da Conferência Académica; preparar trabalhos sobre melhoramento do ensino e distribuição de cadeiras e horários; e apurar medidas que contribuíssem para o bom andamento dos estudos e regime do estabelecimento (Acta da Sessão de 1 de Outubro de 1869). Dentro do mesmo espírito de rigor e disciplina, vemo-lo denunciar os abusos de alguns artistas agregados, no que respeitava à irregularidade da sua presença na Academia e das horas de entrada e saída, pedindo, “prontas e enérgicas providências para se atalhar a um tal escândalo” (Acta da Sessão de 24 de Outubro de 1839). É também sua a sugestão que todas as aulas passassem a começar e a acabar à mesma hora (Acta da Sessão de 7 de Fevereiro de 1840).

⁴³ A Conferência era o “órgão máximo de direcção das Academias”. LISBOA, Maria Helena, *As Academias...*, p. 252. A Conferência Académica era composta pelo corpo académico e reunia regularmente para discussão e resolução de assuntos respeitantes ao funcionamento da Academia, quer nos aspectos administrativos, quer no que respeitava aos assuntos escolares.

combateu a alienação dos terrenos adjacentes⁴⁴, para que se pudesse dar cumprimento ao projecto de ampliação e qualificação dos espaços disponíveis e que tinha como objectivos prioritários a construção de uma galeria para as estátuas encomendadas a Roma e de um Laboratório de Escultura⁴⁵.

Este projecto ficaria, porém, definitivamente comprometido, depois do problema com os irmãos Iglésias, que tinham uma propriedade contígua à Academia. Esta questão, desenvolvida em primeira mão por Joana Cunha Leal⁴⁶, desenrolava-se em torno de um pedido que os comerciantes espanhóis haviam dirigido ao Ministério do Reino, para abrir janelas, no edifício que projectavam construir, para uma faixa de terreno pertencente ao convento de S. Francisco.

Acontece que havia já sido enviado ao Director Geral das Obras Públicas um projecto de transformação das instalações académicas, assinado pelo professor de Architectura Civil, João Pires da Fonte⁴⁷, que convertia a referida faixa de terreno em área construída. Além disso, para que esse projecto fosse cumprido integralmente, solicitara Assis Rodrigues a expropriação de 29 palmos que alegava terem sido “indevidamente” vendidos aos “Igrejas”⁴⁸.

Como se constata, a satisfação da pretensão destes últimos, além de impossibilitar a expropriação solicitada, inviabilizando a concretização do plano de remodelação do arquitecto professor na Academia Pires da Fonte, impedia ainda qualquer ampliação das instalações.

⁴⁴ Já em 1850 Assis Rodrigues manifestara a sua oposição à venda de terrenos pertencentes à Academia (ofício de 13 de Setembro de 1850. Cf. ANBA - *Correspondência com Diversos*).

⁴⁵ Argumenta o Director Geral, em carta de 12/2/1856, dirigida ao Ministério do Reino, solicitando obras na Academia, que Lisboa era “talvez a única cidade da Europa que não (possuía) uma só galeria ou Laboratório de Escultura”. Na mesma carta refere os ofícios enviados em 52 e 54 com a mesma solicitação. IAN/TT – Min. Reino, Proc.º 479, Lvº 15, Mç. 3582. O espaço onde funcionava a Aula de Escultura, frio e húmido, ficava praticamente inabitável no Inverno. De resto desde os Anos 40 que também a imprensa vinha chamando a atenção para o estado impróprio das instalações em que funcionava a Aula de Escultura. Sobre este assunto consulte-se ALMEIDA, Sílvia, *Vítor Bastos...*, p. 59 e ss.

⁴⁶ LEAL, Joana Cunha, *Giuseppe Cinatti...*, pp. 166 a 173

⁴⁷ Desde Julho de 1853. Cf. Idem, p. 166. Sobre este projecto ver também LISBOA, Maria Helena, *As Academias ...*, p. 267 e ss

⁴⁸ Carta datada de 12 de Julho 1858, dirigida ao Director Geral das Obras Públicas, Visconde da Luz, na qual são referidos ofícios anteriores de 3 e 21 de Junho. IAN/TT – Min. Reino, ASE, Lvº 16, Proc.º 327, Mç. 3584.

No decurso deste processo, e mediante a decisão do Governo de se prescindir da expropriação, o Intendente das Obras Públicas do Distrito de Lisboa chegou a entregar ao arquitecto Feliciano de Sousa Correia, daquela Intendência, a realização de um novo projecto para a Academia, que contemplasse as pretensões dos Iglésias. Previsivelmente, este novo projecto não mereceu a aprovação de Assis Rodrigues que o acusa de não atender às necessidades da Instituição. O escultor não se conformou pois com a solução apresentada, não só porque privava a Academia dos terrenos que lhe pertenciam e onde precisamente se tinha programado construir as instalações suplementares, mas também porque o traçado da fachada lhe parecia a “frontaria de uma casa ordinária, imprópria e sem nexos arquitectónicos”, não obstante as esculturas ali incorporadas. Argumentou ainda, em vão, em defesa da “simetria e equilíbrio arquitectónico” do risco neoclássico do projecto de Pires da Fonte⁴⁹, que nunca chegaria à concretização⁵⁰.

No mesmo espírito de dignificação do ensino e dos artistas, Assis Rodrigues foi responsável pelo envio ao Governo de vários requerimentos que visavam elevar o estatuto da Instituição, através da concessão da igualdade em direitos e categoria relativamente aos demais estabelecimentos de Instrução Superior⁵¹.

⁴⁹ Projecto apresentado em ofício de 27 de Agosto de 1852, “conciliando a distribuição ou cômodos internos com a regularidade e o decoro externo (...) optou pela simplicidade e a grandeza das linhas, seguindo nos desenhos o sentimento e o gosto de Paládio e Vignola”. IAN/TT – Min. Reino, Lvº 16, Proc.º 327, Mç. 3584.

⁵⁰ Nem a Academia viu os seus projectos aprovados, nem os Iglésias obtiveram resposta em tempo útil, optando por recuar a sua fachada lateral norte, obtendo assim o espaço necessário para abrirem as desejadas janelas. Cf. LEAL, Joana Cunha, *Giuseppe Cinatti ...*, pp. 166 a 173. De resto, muitas outras solicitações feitas ao Governo e que visavam melhorar o espaço académico ficaram por atender ou tiveram uma resposta parcial. A chuva que entrava em várias aulas, nomeadamente a de modelo-vivo, tornando impraticável o seu funcionamento, a própria estrutura das instalações compostas por pequenas celas mal iluminadas, foram problemas recorrentes. Ver ALMEIDA, Sílvia, *Vitor Bastos...*, p. 59 e ss

⁵¹ A referência a estes documentos pode ser verificada nas actas de 22 de Outubro de 1859 e 30 de Maio de 1860. Um mês depois, este último pedido era completado com outro que requeria a obtenção para a Academia do título de *Real* (Acta de Sessão de 29 de Novembro de 1859), só concedido em 1862.

Apesar das péssimas instalações e das fragilidades do ensino, condicionado sobretudo pelas limitações orçamentais, as Academias de Belas Artes constituíam, efectivamente, as instituições oficialmente credenciadas para o ensino das artes, pelo que era compreensível a pretensão de Assis Rodrigues de ver recompensados os esforços dos professores e dos alunos.

Esta pretensão, no entanto, só seria satisfeita nos Anos 30 do século XX. Provavelmente era dificultada pelo facto dos cursos considerados internamente como superiores - que complementavam a habilitação dada pelo Curso de Desenho e que visavam a formação dos estudantes nos outros ramos das belas artes - não serem exigidos para o exercício da maioria das profissões da área artística. Como refere Maria Helena Lisboa, ofereciam habilitações que, em termos profissionais, apenas permitiam o acesso à docência na própria Academia e em cursos equivalentes ou à categoria de académico de mérito⁵². Cumpre ainda acrescentar a esta situação o défice efectivo de uma componente teórica estruturada num programa curricular⁵³ que contemplasse disciplinas como a História Geral, a Geografia, a História da Arte ou a Estética⁵⁴.

Assis Rodrigues, que já vimos defender a perspectiva de que o artista devia ter conhecimentos amplos das diferentes áreas⁵⁵, procurou colmatar esta

⁵² Ver LISBOA, Maria Helena, *As Academias...*, p. 38. Académicos de mérito eram os artistas Nacionais e estrangeiros que fossem “dignos pelo seu merecimento” de serem membros da Academia (art.º 32 dos Estatutos). Eram eleitos pelo corpo académico em escrutínio secreto e deviam oferecer à Academia uma obra sua. Cf. *Portugal: Dicionário Histórico, Corográfico, Heráldico, Biográfico, Bibliográfico, Numismático e Artístico*. Vol. I.

⁵³ Nos cursos considerados superiores, Pintura Escultura, Arquitectura e Gravura, “funcionava ainda com bastante peso o regime de formação em *atelier*, dada por um único mestre que orientava um pequeno número de alunos, tal como acontecia nas academias de Paris e de Itália. Estes, geralmente, porque se encontravam em níveis diferentes de aprendizagem, exigiam do professor um acompanhamento individualizado na transmissão dos ensinamentos teóricos e práticos necessários ao domínio da arte em questão.” LISBOA, Maria Helena, *As Academias ...*, p. 58.

⁵⁴ Que só integrarão o currículo académico nos Anos 70 do séc. XIX. Idem, p. 64 e ss.

⁵⁵ Mais adiante veremos a importância que Assis Rodrigues atribuía ao conhecimento da História e da História da Arte, assim como a utilidade que considerava que os monumentos tinham para a instrução dos estudantes e dos artistas. A História da Arte era, de resto, como vimos, uma área de interesse privilegiada. Lembremos as anotações de Adrien Balbi relativamente ao artista em 1822, já referidas em capítulo anterior. José Maria de Andrade Ferreira valoriza igualmente a formação em domínios como a História da Arte e a Anatomia, em complemento da aprendizagem técnica artística. Na obra *A Reforma da academia de Belas Artes* (1860), dedica um capítulo inteiro à defesa da existência desta cadeira, defendendo que o conhecimento dos

ausência através dos meios de que dispunha. Fê-lo informalmente através de algumas anotações de viagem em 65 e 67 e oficialmente através de um projecto de reforma do ensino⁵⁶ que só muito mais tarde teria lugar, mas para o qual contribuiu em 1870, integrando uma comissão nomeada para o efeito⁵⁷.

Tratava-se de uma comissão presidida por Sousa Holstein, então Vice-inspector da Academia, e composta ainda pelo académico de mérito Visconde de Meneses, os professores Vítor Bastos e António Tomás da Fonseca, um representante do Ministério da Tutela, Conselheiro João Palha de Faria Lacerda e, em representação da Academia de Ciências, o lente da escola médico-cirúrgica Tomás de Carvalho⁵⁸. Maria Helena Maia refere que, posteriormente, Alfredo de Andrade terá também integrado esta comissão, bem como um representante da Academia Portuense de Belas Artes⁵⁹.

Uma vez que a reforma previa a reorganização do ensino elementar e superior, tornando os estudos mais completos nos diferentes graus do ensino⁶⁰, a comissão, ao que parece, concebeu a ideia de uma reestruturação de base do

monumentos antigos servia não só de inspiração para o presente, como para conhecer as técnicas artísticas usadas no passado. Cf. RODRIGUES, Paulo, *Património...*, p. 76-7.

⁵⁶ Desde 1859 era clara a vontade de introduzir naquele ensino algumas melhorias, pelo que chegou a ser nomeada uma primeira comissão composta por Andrade Corvo, Magalhães Coutinho e Latino Coelho (Ver Maria Helena LISBOA, *As Academias...*, p. 358. A este propósito, a autora remete ainda para a consulta de José Silvestre RIBEIRO, *História dos Estabelecimentos Científicos, Literários e Artísticos de Portugal* (1871) e de Joaquim de VASCONCELOS, *A Reforma do Ensino de Belas Artes II* (1878)). José-Augusto FRANÇA comenta que esta comissão “estranhamente composta por políticos e médicos não empreendeu coisa alguma” (FRANÇA, José-Augusto, *O Romantismo em Portugal*. 1974, p. 358). Quatro anos depois, o Conselho Superior da Instrução pública propunha à Academia a elaboração de um projecto de reforma (Cf. LISBOA, Maria Helena, *As Academias...*, p. 363), solicitação à qual o recém-nomeado Vice-inspector Marquês de Sousa Holstein atendeu, com uma proposta ambiciosa que, como já explicitou José-Augusto FRANÇA (*A Arte em Portugal...*, p. 416), previa a elevação do nível intelectual do ensino através da criação de novas cadeiras, museus e mesmo um palácio de Belas-Artes. O pedido de uma nova proposta de reforma foi enviado à Academia, pelo mesmo organismo, em 1865 (Cf. LISBOA, Maria Helena, *As Academias...*, p. 364), processo que não teve também significativos desenvolvimentos.

⁵⁷ Comissão criada por decreto de 22 de Março de 1870. *Diário do Governo* nº 67, de 26 de Março de 1870.

Assis Rodrigues tinha integrado já uma comissão criada em 1861 para examinar o ensino do Desenho no Colégio Militar e propor as reformas necessárias. Acta de Sessão de 30 de Janeiro de 1861. ANBA – *Actas da Academia de Belas Artes de Lisboa, 1857 a 1862*.

⁵⁸ Cf. MAIA, Maria Helena, *Património e Restauro...*, p. 202.

⁵⁹ Idem. A autora baseia-se, no que respeita à colaboração de Alfredo de Andrade, nas informações de Lucília Verdelho da COSTA, *Alfredo de Andrade (1839-1915). Da pintura à invenção do Património*. 1997, p. 226.

⁶⁰ Idem, p. 226-7.

ensino artístico, nomeadamente no que respeitava ao ensino do desenho. É o que se depreende do requerimento enviado, a 12 de Abril desse ano, ao Ministério do Reino, solicitando os dados relativos ao número de escolas de desenho existentes nos liceus, a verba destinada para os materiais de ensino, vencimentos dos professores, programas e propostas de exame seguidas⁶¹. Este interesse por uma formação elementar prévia oferecida pelos liceus, pode significar uma ponderação sobre os propósitos do ensino académico que assentava, num primeiro nível, no ensino do desenho. Era nessa primeira fase que os discípulos, a quem eram exigidos requisitos mínimos, se detinham durante quatro a cinco anos.

Quanto ao resultado dos trabalhos desta comissão, nada mais parece existir além de um projecto de Alfredo de Andrade, referido por Helena Maia, composto por 125 artigos, baseado nos regulamentos das academias de Veneza, Milão e Nápoles, no qual teriam tido especial participação Assis Rodrigues e Tomás da Fonseca, secretário da comissão⁶².

Esta estreita colaboração parece enquadrar-se perfeitamente no perfil de Assis Rodrigues, ele que era um defensor dos sistemas de ensino seguidos nas academias internacionais, como veremos pelos seus registos teóricos.

Por outro lado, é de realçar a sua parceria, nesta proposta, com duas figuras que pertenciam a uma geração diferente da sua, que habitualmente se opunha às suas resoluções e criticava os seus métodos, como mais adiante analisaremos.

Além disso, o carácter inovador do projecto concebido, que fez com que não fosse assumido pela comissão, por ser “demasiado revolucionário” e ferir “muitos interesses formados”⁶³, é igualmente significativo. A particular

⁶¹ O pedido data de 18 de Abril, tendo sido enviado à comissão em 9 de Maio um ofício com a resposta. IAN/TT – Min. Reino, ASE, Lvº 29, Proc.º 53, Mç. 3729. Cf. ALMEIDA, Sílvia, *Vitor Bastos...*, p. 176.

⁶² Esta indicação dada por Helena MAIA é novamente baseada em informações de Lucília Verdelho da COSTA (*Alfredo de Andrade...*) que por sua vez remete para o testemunho do filho de Alfredo de Andrade (ANDRADE, Ruy, *Vida de um Artista Português do Século XIX em Itália*. 1996).

⁶³ COSTA, Lucília Verdelho, *Alfredo de Andrade...*, p. 228, citando ANDRADE, Ruy, *Vida de um Artista...*, p. 101.

participação que Assis Rodrigues teve num projecto de reforma revolucionário parece-nos digna de especial registo no âmbito do novo olhar que nos propomos lançar sobre o escultor. Sobretudo se tivermos em consideração que este foi frequentemente considerado um académico antiquado e desactualizado, como referimos no início do capítulo.

O conflito motivado no seio da comissão por esta proposta pode mesmo ter justificado a ausência e escusa de alguns dos vogais que acabou por impedir a conclusão dos trabalhos. A este desfecho não terá também sido alheio o golpe de estado que se verificou entretanto, encabeçado pelo Duque de Saldanha e que fez com que se dissolvesse o Ministério responsável pela nomeação da comissão⁶⁴. No entanto, parece-nos poder-se afirmar que não foi totalmente inglório o trabalho realizado, cujo projecto terá influenciado as propostas posteriores, nomeadamente a da comissão de 1875.

Embora novamente nomeado, Assis Rodrigues escusou-se, desta vez, a participar⁶⁵, desgostoso talvez com os conflitos anteriores ou desanimado com a sucessão de esforços inconsequentes⁶⁶. Esta nova comissão, porém, parece ter retomado algumas das ideias centrais anteriormente enunciadas, prevendo nomeadamente que o ensino do desenho devia ser da competência não dos estudos artísticos, mas sim da instrução pública geral, além de ter concebido a

⁶⁴ Cf. MAIA, Maria Helena, *Património e Restauro...*, p. 204.

⁶⁵ Comissão constituída por Decreto de 10 de Novembro de 1875, composta pelo Marquês de Sousa Holstein, Conde Valbom, Tomás de Carvalho, Augusto Filipe Simões, António Tomás da Fonseca, Augusto Carlos Teixeira de Aragão, Joaquim Possidónio da Silva, José Maria Nepomuceno, Luciano Cordeiro, Conde de Samodães, Carlos Maria Eugénio de Almeida, António Augusto Vasconcelos e Tadeu Almeida Furtado. Cf. *Relatório para Propor a Reforma do Ensino Artístico e a Organização do Serviço de Museus, Monumentos Históricos e Arqueologia*. 1876, 2^o Vol. - Actas e Comunicações. Assis Rodrigues pediu dispensa na primeira reunião e faltou às restantes por alegada doença.

⁶⁶ Talvez por se encontrar algo desapontado “pelo errado caminho por que via correrem alguns negócios e interesses da academia, onde tão amargos desgostos o pungiram; mas à qual tão estreitamente queria, pois que a tinha ajudado a criar” (ANBA – *Biografia do Conselheiro...*, p. 23), tenha pedido a exoneração do cargo de Director Geral logo em 1864. No seu pedido, dirigido ao Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Reino, referia o “dobrado e laborioso serviço, de dia e de noite, que apenas lhe dava o minguado tempo para o necessário descanso” (Transcrição do pedido de jubilação remetido ao Ministério do Reino, em Outubro de 1864. Idem, p. 23).

criação de um curso de desenho aplicado à indústria⁶⁷, princípios que só encontrariam eco na reforma decretada, por fim, em 1881⁶⁸.

Quando Assis Rodrigues pediu a exoneração, em 1867, alegando os excessivos afazeres com que o cargo de Director Geral o sobrecarregava, uma preocupação persistia ainda, além de tudo o que com razão pudesse alegar. Tratava-se do intuito pedagógico que aliás acompanhou sempre as iniciativas relativas à valorização das artes e dos artistas.

Numa instituição de ensino artístico onde poucos eram os livros escritos em português que podiam ser estudados pelos alunos, o artista desejava por essa altura dedicar-se à elaboração do que viria a ser o seu *Dicionário Técnico e Histórico de Pintura, Escultura, Architectura e Gravura*, a que já nos referimos, e que as ocupações académicas iam remetendo para plano posterior⁶⁹.

⁶⁷ A comissão baseou os seus trabalhos nas reflexões do Marquês de Sousa Holstein, *Observações sobre o actual estado do ensino das artes em Portugal. A organização de museus e o serviço dos monumentos históricos e da arqueologia*. Segundo Lucília Verdelho da COSTA, o próprio marquês inspirara-se, em parte, nas propostas de Alfredo de Andrade de 1870. Cf. COSTA, Lucília Verdelho, *Alfredo de Andrade...*, p. 230. Cf. *Relatório Dirigido ao Ilustríssimo e Excelentíssimo Ministro e Secretário d' Estado dos Negócios do Reino pela Comissão nomeada por Decreto de 10 de Novembro de 1875 para propor a Reforma do Ensino Artístico e a Organização do Serviço dos Museus, Monumentos Históricos e Arqueologia*, p. VIII-IX. Sobre este assunto ver também LISBOA, Maria Helena, *As Academias...*, p. 366 e ss.

⁶⁸ Idem, p. 378.

⁶⁹ Note-se que, além das acções que aqui destacamos, o escultor desde cedo tinha estado envolvido num sem número de comissões, quer para tratar de questões directamente ligadas à Academia, quer para cumprir missões exteriores àquele estabelecimento. Entre as mais simples conta-se a comissão encarregue, logo em 1837, de cumprimentar Manuel da Silva Passos pelo que tinha feito pela Academia (Acta de Sessão Académica de 3 de Junho de 1837). Ainda em 1837 é nomeado para dar o seu parecer sobre os modelos executados pelo então Professor de Desenho de História, Joaquim Rafael, para a edificação de um monumento a ser erigido na cidade do Porto em honra de D. Pedro IV, iniciativa da responsabilidade da Sociedade Patriótica Lisbonense (Acta da sessão académica de 12 de Maio de 1837). Participou ainda nas comissões criadas em 44 e 61 (Acta das sessões académicas de 7 de Março de 1844 e de 24 de Julho de 1861) para elaborarem o regulamento para os pensionistas que seriam enviados a estudar a países estrangeiros, determinação que fora definida no decreto da fundação da Academia (Cf. *Decreto de 25 de Outubro de 1836*, Art.º 103 a 112), mas que só em 1866 seria posta em prática. O trabalho das comissões não foi imediatamente alvo de aprovação pelo governo que, demorando na resposta, acabou por exigir reformulações ao projecto, em 1864 (Sobre a formação complementar feita no estrangeiro pelos pensionistas, consultar Maria Helena LISBOA, *As Academias...*, p. 158 e ss.). Em 46, acompanhado pelo professor de Pintura Histórica, António Manuel da Fonseca (1796-1890), deu o seu parecer sobre o local mais apropriado, na Academia de Ciências, para uma galeria de pintura (em cumprimento da portaria de 23 de Março de 1846. ANBA - *Propostas e Ofícios da Academia Dirigidos ao Governo*). Em 57 procedeu a um minucioso

A jubilação só foi concedida em 76 e o Dicionário, como veremos, acabou mesmo por ser concluído a par com outras atribuições, contribuindo para engrossar o número de textos que produziu, num período que vai desde 1816 a 1875.

Tudo o que teorizou e escreveu liga-se também, inevitavelmente, ao mesmo desejo de dignificação dos artistas através da qualidade da sua formação. Porém, além de ter redigido especificamente para os artistas, redigiu também para o público em geral, que os novos tempos propunham cultivar e esclarecer,

exame de uns quadros existentes na Biblioteca Nacional de Lisboa. (Ofício de 29 Agosto de 1857. ANBA – *Correspondência recebida, Portarias e Ofícios do Ministério do Reino*). Presidiu ainda, em 1863, a uma comissão formada por João Pires da Fonte e João Cristino da Silva, para apreciar a obra do Professor de Architectura Civil, José da Costa Sequeira (1800-1872), intitulada *Método gráfico para aprenderem com suma facilidade os elementos de geometria prática e desenho linear*, que tinha sido elaborada para estudo dos alunos (Acta da sessão académica de 18 de Abril de 1863). Ainda em 63 presidiu à comissão nomeada pela Academia para examinar as obras expostas pela Sociedade Promotora das Belas Artes em Portugal, de que havia sido vogal do Conselho administrativo em 62 (Acta da sessão de 23 de Maio de 1863). Ainda no âmbito do funcionamento da Academia, participou frequentemente nas comissões formadas para tratar dos programas dos concursos para emulação dos alunos, como aconteceu em 1843, em Escultura, e em 1864, 66, 72 e 73, em Desenho, e para o provimento de cadeiras, como Pintura de Paisagem e Produtos Naturais, em 68 e Gravura de Madeira, em 69. Como refere Maria Helena LISBOA (*As Academias...*, p. 142 e ss), os concursos de Desenho eram anuais, e consistiam na realização de provas prestadas no espaço das próprias aulas. Baseavam-se na cópia de modelo vivo, estátuas, baixo-relevo, ou estampas, conforme a classe. Os programas dos concursos para provimento das cadeiras não divergiam profundamente daqueles que serviam os concursos trienais, destinados aos cursos superiores. Tinham uma estrutura de prova que era fixa (consistindo num trabalho de idealização, composição e execução, a partir de um tema tirado à sorte e que devia ser realizado no prazo de seis meses. Uma vez entregue o trabalho, os concorrentes eram submetidos a uma prova de esboço, realizada na Academia, no espaço de três horas e segundo um tema também sorteado. Finalmente, os concorrentes de Pintura e Escultura deviam submeter-se a uma prova escrita redigida perante um júri, sobre um tema sorteado 48 horas antes), variando os temas passíveis de serem sorteados, frequentemente baseados na história e mitologia clássicas, na história sagrada ou, mais tardiamente, na história nacional. Os critérios frequentemente utilizados na classificação das obras, em Escultura, apontam para a correcção anatómica e para a proporcionalidade ideal das dimensões, condições que estabelecem perfeita sintonia com o pensamento de Assis Rodrigues, como adiante se verá. Além de tudo isto, o escultor integrou ainda a comissão nomeada em 1872 que devia organizar programas, modo de admissão dos produtos e selecção das obras que integrariam a representação portuguesa na Exposição Universal de Viena de Áustria de 1873 (A comissão, nomeada por decreto de 7 de Setembro de 1872, instalou-se a 14 de Setembro do mesmo ano, às duas horas, numa sala do Ministério do Reino e Eram vogais da comissão Assis Rodrigues e Vítor Bastos, o Marquês de Sousa Holstein, o Visconde de Menezes, Joaquim Pedro de Sousa e posteriormente Miguel Ângelo Lupi). Os trabalhos realizados surtiram pouco efeito, embora por factores que ultrapassaram as atribuições da própria comissão. O *Diário de Notícias* afirma em 17 de Janeiro de 1873 que “da secção de Belas Artes, principalmente quadros, apesar dos esforços e diligências dos comissionados, pouco ou nada irá.” (Ver ainda sobre este assunto SILVEIRA, Fradesso, *Notícia da Exposição Universal de Viena de Áustria em 1873*. 1873). Era natural, portanto, que o seu ânimo por volta de 1875 não lhe permitisse já continuar a atender às sucessivas nomeações.

ainda no âmbito da ideologia liberal e das ideias românticas em voga. Tal como defendia Alexandre Herculano, perto da data da fundação da Academia: “O mais importante é dilatar por todas as nações, e introduzir em todas as classes da sociedade o amor da instrução; porque este é o espírito do nosso tempo e porque esta tendência é generosa e útil”⁷⁰.

2.2 – Pela Cultura Artística

Os textos produzidos por Assis Rodrigues, além de demonstrarem uma propensão teórica, inexistente na generalidade dos artistas da sua geração⁷¹, são sobretudo um bom exemplo da importância fundamental que a função pedagógica tinha, não só no pensamento das Luzes em geral, mas de modo particular para os artistas ligados à Academia, herança que data dos seus fundadores e que era implícita ao próprio processo de legitimação e consagração do seu estatuto⁷².

À semelhança do que aconteceu com outras acções que levou a cabo, também nos textos que produziu podemos encontrar significativos paralelismos

⁷⁰ HERCULANO, Alexandre, *O Panorama*. 1837, nº1. Maria Helena MAIA cita também este texto, a propósito do papel que as publicações periódicas desempenharam na educação pública (Ver *Património e Restauro...*, p. 67 e ss).

⁷¹ José Fernandes PEREIRA, como vimos, afirma que Assis Rodrigues foi a excepção, no deserto teórico do século XIX português (“Reflexões sobre as teorias da escultura portuguesa”, in *Arte Teoria*, nº 2, 2001, p. 13), embora Maria Helena LISBOA refira outros professores da Academia que também foram autores de algumas obras, nomeadamente Joaquim Rafael e José da Costa Sequeira. Porém, como refere a autora, as obras por eles produzidas podem bem encontrar explicação “na ausência de manuais e tratados artísticos, então traduzidos em português e não tanto no facto de os autores integrarem a geração de docentes formados ainda dentro dos padrões do Neoclassicismo, razão que os podia ter levado a dar absoluta importância ao ensino de um corpo de saber todo ele racionalmente estruturado por princípios, regras e cânones.” (*As Academias ...*, p. 241). Na verdade, as obras citadas por Helena LISBOA consistem em manuais de ensino, no caso de Joaquim Rafael, um pequeno manual de geometria prática e uma colecção de princípios de desenho, no caso de Costa Sequeira um manual de noções teóricas de arquitectura civil seguido de um breve tratado das Cinco Ordens de Vignola (que o autor apenas traduziu e compilou), um compêndio de elementos de perspectiva teórica e prática e outro de geometria prática aplicada ao Desenho e um método gráfico para aprendizagem da geometria prática e do desenho linear.

⁷² Ver Idem, p. 422 e ss e DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant L’Image...*, p. 74 e ss.

entre as posições que o escultor defendeu e aquelas que foram publicamente manifestadas por algumas das figuras mais notáveis da sua época.

Consideramos que é possível reunir a sua produção teórica em dois grandes grupos, de acordo com o género de público a que se destinava, geral ou específico. No primeiro grupo incluímos o artigo publicado em 1816 no *Jornal de Belas Artes ou Mnemosine Lusitana*, sobre a “Estatuária, e Escultura em pedra em Portugal” e as anotações de viagem de 1865 e 67, respectivamente das visitas a Évora e a Itália. No segundo grupo, composto pelas obras especialmente orientadas para os estudantes e artistas, inserimos uma *Memória sobre o método, e processo dos trabalhos na pedra*, de 1829; um *Método de proporções e anatomia do corpo humano*, de 1836 e o *Dicionário Técnico e Histórico de Pintura, Escultura, Architectura e Gravura*, de 1875.



Jornal de Belas Artes ou Mnemosine Lusitana
– Vol. 1 (1816)

Da Estatuária e Escultura em Pedra em Portugal

O artigo publicado em 1816, no *Jornal de Belas Artes ou Mnemosine Lusitana*⁷³, corresponde à primeira reflexão escrita de Assis Rodrigues. O texto trata “Da Estatuária, e Escultura em pedra em Portugal” e data, como já referimos, de uma altura em que Assis Rodrigues era ainda aluno da Aula e Laboratório de Escultura. Desconhece-se a história deste artigo e da sua publicação na rubrica “Artes e Ofícios” daquele periódico, mas o facto de ser apresentada a opinião de um discípulo de apenas 15 anos de idade, quando alguns escultores consagrados, nomeadamente Machado de Castro, ainda se encontravam activos, mostra-nos que os conhecimentos históricos e teóricos do então estudante eram já reconhecidos. Ainda que pouco aprofundado, este artigo enuncia alguns conceitos orientadores que veremos serem desenvolvidos posteriormente pelo escultor e que passamos a analisar.

⁷³ RODRIGUES, Francisco de Assis, “Da Estatuária, e Escultura em Pedra em Portugal”, in *Jornal de Belas Artes ou Mnemosine Lusitana*. Lisboa, 1816, nº 13, pp. 207-11. José Fernandes PEREIRA refere parcialmente o conteúdo deste artigo, embora não mencione a autoria. (Cf. “Teoria da Escultura Oitocentista...”, p. 88).

A pequena dissertação de cerca de cinco páginas começa por declarar que o gosto da escultura em Portugal remonta às épocas mais antigas. A comprová-lo, o autor apresenta como exemplo a cidade de Évora, eleita por si como a que melhor testemunha esta perspectiva, uma vez que representa uma espécie de repositório do gosto nacional, desde os tempos da presença romana no nosso território. Ali, onde poucos governantes deixaram de edificar um templo, uma capela ou um colégio, “um génio indagador (podia) determinar pelos edifícios (...) o gosto que reinara em cada século (...) tanto em escultura, como em arquitectura”. Évora é, portanto, apresentada como uma espécie de museu onde se pode colher instrução significativa, a partir dos legados artísticos dos diferentes períodos históricos. É, aliás, atendendo ao potencial instrutivo que reconhece na cidade que o artista, em meados dos Anos 60, procederá a um levantamento e a um estudo detalhados das obras artísticas da cidade, como adiante veremos.

No artigo de 1816, o escultor destaca, desde logo, entre todos os testemunhos do passado, o chamado Templo de Diana, referência da Antiguidade Clássica onde “unicamente dominava o bom gosto, se seguiam os preceitos da arquitectura, e a boa execução da escultura”. Apresentando o período histórico que, na sua opinião, era a referência fundamental para as criações artísticas contemporâneas, Assis Rodrigues enunciava com clareza a linha mestra do seu pensamento. Um pensamento filiado na estética neoclássica que, tal como o artista expõe, adoptara a Antiguidade Clássica não só como modelo de gosto, mas também como exemplo do primor técnico que devia ser atingido⁷⁴.

Esta posição reflecte bem a formação quer teórica quer artística do escultor, articulada como vimos entre os preceitos humanistas dos padres Paulistas e as orientações dos mestres da Aula e Laboratório de Escultura, à frente da qual se encontrava Machado de Castro.

⁷⁴ Winckelmann, considerado o pai do neoclassicismo defendia que o bom gosto residia justamente nas obras produzidas na Antiguidade Clássica pelos gregos. Sobre o pensamento deste autor alemão debruçar-nos-emos mais detidamente adiante. Ver WINCKELMANN, J. J., *Réflexions sur l'imitation....*

Este pensamento, contudo, não se confinava ao âmbito da Aula e Laboratório de Escultura, já que vamos encontrá-lo noutras figuras da mesma geração de Assis Rodrigues, de outros ramos disciplinares e com percursos formativos realizados além fronteiras.

Joaquim Narciso Possidónio da Silva (1806-1896) é uma dessas personalidades. Diplomado pela École de Beaux-Arts de Paris, o arquitecto entendia também que era na Antiguidade Clássica, grega e romana, que residia o modelo do “bom gosto” e da “perfeição” na Architectura.

Como refere Helena Maia, a sua posição surgia na linha dos postulados de Quatremère de Quincy (1755-1849), figura preponderante na definição do ensino académico francês⁷⁵. Quatremère de Quincy, que foi estudante de escultura da escola francesa em Roma, na década de 70 do século XVIII, era defensor das ideias neoclássicas teorizadas por Winckelmann. Amigo e conselheiro de Canova, desempenhou um importante papel como secretário permanente do Instituto de Belas Artes de Paris, entre 1816 e 1839 e é considerado o “verdadeiro representante do classicismo académico idealista na nova École”⁷⁶. Assis Rodrigues citá-lo-á no seu *Dicionário*, da mesma forma que, como veremos, citará Winckelmann⁷⁷.

De resto, como aponta J.-A. França, a “ligação das leis da Academia de Paris com as do neoclassicismo dos alemães romanistas era especialmente sensível em Portugal (...) As obras dos Gregos ofereciam o cânon simbólico – mesmo que Winckelmann só conhecesse suas cópias romanas, e entre a Grécia suposta, a Roma arqueológica e a de Seiscentos processava-se uma genealogia estética”⁷⁸.

Apesar, pois, do seu percurso exclusivamente nacional, o que acabamos de citar permite-nos compreender a sintonia do pensamento de Assis Rodrigues

⁷⁵ Ver sobre este assunto MAIA, Maria Helena, *Património e Restauro...*, p. 35 e ss.

⁷⁶ KRUFT, Hanno-Walter, *Historia de la teoria de la arquitectura*, Vol. II, 1990, p. 489.

⁷⁷ O pensamento de Winckelmann encontra-se frequentemente subjacente às opiniões de Assis Rodrigues, embora só seja citado directamente pela primeira vez em 1856, no discurso de abertura da exposição académica desse ano. Mais adiante veremos a importância desse pensamento nos conceitos expressos por Assis Rodrigues.

⁷⁸ FRANÇA, José-Augusto, *A Arte em Portugal...*, p. 89.

com as orientações estéticas internacionais, seguidas quer na Academia de Paris quer na de Roma e, conseqüentemente, o paralelismo do seu pensamento com o de muitos artistas formados nessas instituições.

Voltando ao artigo de 1816, parece-nos importante chamar ainda a atenção para uma outra ideia que sobressai neste texto: a de que Assis Rodrigues, um escultor e teórico que se afirmou repetidamente dentro dos princípios do neoclassicismo, venha defender o valor patrimonial da arquitectura gótica e o papel dos monumentos históricos como potenciadores do conhecimento. Afirmações românticas que foram claramente expressas por autores nacionais e internacionais como Victor Hugo (1802-1885) que via nos monumentos “assunto para volumosíssimos livros (...) nas soldaduras sucessivas de diversas artes em alturas diferentes, sobre o mesmo monumento (...) (nas quais) se resume e totaliza a inteligência humana”⁷⁹.

Segundo Paulo Rodrigues, esta defesa da importância dos monumentos do passado como documentos fecundos para a instrução das sociedades foi uma atitude característica do valor que o monumento histórico adquiriu para o Homem romântico⁸⁰. Assim sendo, é compreensível que fosse partilhado pelo menos por uma determinada elite intelectual. Em Portugal, por exemplo, também Almeida Garrett defendeu os monumentos enquanto memória material do passado, ilustrações vivas da história de uma cidade ou de um país. Ainda que três décadas depois deste artigo de Assis Rodrigues, também ele compara a visita que se faz a uma cidade com a visita a um museu, referindo-se não a Évora mas a Santarém, na obra de 1846, *Viagens na Minha Terra*⁸¹.

Mais à frente teremos oportunidade de aprofundar esta sintonia de pensamento que é possível estabelecer entre Assis Rodrigues e figuras do romantismo nacional e internacional. Limitar-nos-emos por agora a chamar a atenção para o facto de nos encontrarmos a analisar o primeiro documento da produção teórica do artista, redigido ainda em 1816. Antes, portanto, do triunfo

⁷⁹ HUGO, Victor, *Nossa Senhora de Paris*. 2004, Vol. I, p.126.

⁸⁰ Cf. RODRIGUES, Paulo, *Património...*, p. 80.

⁸¹ Idem, p. 81

das ideias liberais, que trouxeram consigo, à imagem do que aconteceu noutras nações europeias, a necessidade de justificar historicamente o estatuto de Portugal enquanto nação e de identificar as raízes da identidade nacional, nomeadamente através do reconhecimento dos testemunhos artísticos do passado⁸².

O facto de Assis Rodrigues expressar essas preocupações com aparente antecipação, apenas vem reforçar a perspectiva de que ele se encontrava atento às ideias que circulavam no seu tempo, dentro e fora do território nacional e de que a sua perspectiva não se circunscrevia, como já afirmámos, às concepções teóricas herdadas de Machado de Castro, indo muito para além delas.

Depois da valorização artística da cidade de Évora e da exaltação do templo romano, o autor prossegue fazendo uma breve peregrinação por algumas das edificações mais significativas do nosso país. Refere, dessa forma, a “perfeição das belas artes” que se evidencia no Mosteiro de Alcobaça, no Convento de Cristo em Tomar, no Mosteiro da Batalha e nos Jerónimos. Estes são, escreve, talvez dos melhores edifícios do género gótico do mundo. Para fundamentar a sua afirmação cita James Murphy, arquitecto irlandês responsável pela publicação, no final do séc. XVIII, de um levantamento gráfico pormenorizado do mosteiro da Batalha (*Plans, elevations, sections and views of the church of Batalha*) e por um dos primeiros inventários artísticos de Portugal (*Travels in Portugal*)⁸³. Cita-o, na sua própria língua, como cita também, em francês, um outro arquitecto, Fresier, nas suas opiniões sobre o Mosteiro de Belém⁸⁴. Em ambas as citações são feitos rasgados elogios àqueles monumentos

⁸² Cf. Idem, p. 108. Fernando CATROGA desenvolve esta ideia: “...dir-se-ia que os novos intelectuais estavam animados de um proselitismo quase demiúrgico, pois os desafios suscitados pelo desmoronamento do Antigo Regime apontavam para a urgente necessidade de se «refundar» a Nação, desejo que se traduziu num movimento nacionalizador e num apelo ao regresso às «origens» que atravessou todas as formas de cultura, e que teve um pano de fundo de nítido cariz historicista: a crença de que, com a nova ordem, a *existência* de Portugal teria, finalmente, possibilidade de coincidir com a sua *essência*, consubstanciada na «alma nacional» e revelada na cultura popular, nos monumentos, nos costumes, na memória, enfim, na história.” CATROGA, Fernando, “Alexandre Herculano e o Historicismo Romântico” in *História da História em Portugal. Séculos XIX-XX. 1. A História através da História*. 1998, p. 46.

⁸³ Sobre este assunto consultar RODRIGUES, Paulo, *Património...*, p. 34 e ss.

⁸⁴ Sobre este arquitecto não foi possível encontrar quaisquer referências. Cumpre acrescentar, no que respeita às notas citadas por Assis Rodrigues em inglês e em francês, que é frequente vemo-

e quer para um quer para o outro Portugal tem justamente alguns dos melhores exemplares do mundo no género.

Na sequência do que referimos, também esta valorização dos principais monumentos góticos se sintoniza com ideias que se desenvolvem além fronteiras e que terá futuros desenvolvimentos, nomeadamente no enquadramento que, com outro grau de profundidade, Alexandre Herculano (1810-1877) lhe dará. Autor do primeiro “texto coerentemente estruturado, em que são lançadas as bases teóricas do discurso patrimonial português da primeira metade de oitocentos”⁸⁵, Alexandre Herculano publicou, em 1837, no primeiro número da revista *O Panorama*, um expressivo elogio à arquitectura gótica, no qual era também dado destaque ao Mosteiro da Batalha, objecto ainda de três descrições sucessivas na mesma publicação⁸⁶.

Esta preocupação com o património histórico nacional, sobretudo o medieval, enquadra-se na mesma linha do que já ficou dito relativamente às necessidades ideológicas do Estado liberal recém-constituído, nomeadamente a busca de uma identidade nacional⁸⁷. É assim que a fonte de inspiração reside num passado glorioso, “proporcionando a identificação do presente com esses tempos áureos e o desejo de recuperá-los num futuro próximo”⁸⁸. É no período medieval que tem origem a nação portuguesa e à arquitectura gótica que é atribuído um carácter genuinamente nacional, por não ter sido herdada nem de gregos nem de romanos⁸⁹.

Era de resto o que sucedia um pouco por toda a Europa e que vemos eloquentemente reflectido no discurso do autor francês que, aliás, influenciaria os românticos nacionais. Victor Hugo, tomando a Sé Catedral de Paris como modelo, generaliza as suas qualidades a “todas as igrejas da cristandade na Idade

lo fazer referência a fontes bibliográficas escritas naquelas línguas, como acontecerá na *Memória de Escultura*, onde transcreve ainda pequenas notas em latim.

⁸⁵ MAIA, Maria Helena, *Património e Restauro...*, p. 69.

⁸⁶ Ver RODRIGUES, *Património ...*, p. 45.

⁸⁷ Com refere Giulio ARGAN, “ao contrário da estilística neoclássica o Gótico reflecte as diversidades de línguas, tradições e costumes de diversos países” (*Arte Moderna*. 1998, p. 30).

⁸⁸ RODRIGUES, *Património ...*, p. 108.

⁸⁹ “...apropriado a uma Nação que iniciava um processo apenas comparável a uma segunda fundação...”. Idem, p. 44.

Média”, defendendo que “tudo se encerra nesta arte nascida de si mesma, lógica e bem proporcionada” que representa “o resíduo que uma nação deixa”⁹⁰.

Embora não seja exactamente esta a perspectiva de Assis Rodrigues, que não procede no artigo de que falamos a qualquer descrição particular dos monumentos que refere, é de realçar que chama já a atenção para eles, enaltecendo-lhes a qualidade⁹¹ e dando ênfase aos soberanos que os mandaram erigir, numa nítida atitude de promoção da História nacional (“O Mosteiro de Alcobaça, fundação do Senhor D. Afonso Henriques, Primeiro Rei de Portugal, o seu adro majestoso...”). A sua postura neste artigo tem, aliás, uma certa conformidade com a revista que o publicava, pioneira, também ela, nesta campanha de divulgação dos monumentos nacionais, através da publicação de gravuras e descrições mais ou menos elaboradas⁹². Aparente contradição que no entanto constitui um novo contributo para traçar a fisionomia intelectual do artista.

Ao finalizar o artigo, Assis Rodrigues volta a uma das ideias com que iniciou, reafirmando a supremacia que para si têm as obras executadas segundo os modelos clássicos. Confirma assim que o elogio anteriormente feito aos monumentos medievais se insere numa lógica mais genérica de educação cívica e moral⁹³, nomeadamente a partir da observação da história nacional. Diverge neste aspecto da escolha de Garrett ou Herculano que tomariam a Idade Média

⁹⁰ HUGO, Victor, *Nossa Senhora...*, p. 126.

⁹¹ Sobretudo se pensarmos que seis anos depois, como refere J.-A. FRANÇA, Cyrillo V. Machado, “defensor empírico do neoclassicismo” ainda escrevia que a arquitectura gótica não era arquitectura e apenas reflectia a ignorância bárbara. Cf. FRANÇA, J.-A., *A Arte em Portugal...*, pp. 87-8.

⁹² Ver Idem, p. 90. A prática que o *Jornal de Belas Artes ou Mnemosine Lusitana* encetava, tornou-se frequente sobretudo a partir da década de 30 (Ver MAIA, Maria Helena, *Património e Restauro...*, p. 68). Paulo RODRIGUES refere também que “estas publicações funcionaram como inventários do património nacional, ao mesmo tempo que facultaram uma possibilidade de reflectir sobre os valores estéticos do passado e do presente. A urgência do seu aparecimento tinha-se agudizado com as três invasões francesas”. (*Património ...*, p. 27).

⁹³ Trata-se, julgamos, de uma ideia que pode ser enquadrada na missão social da arte que fora assumida pelos artistas neoclássicos, não obstante ser igualmente partilhada pelos românticos. Como refere José ENES, “a atitude de compromisso equilibrado entre a arte e a moral, a arte e a filosofia, a arte e a política e a arte e a religião, assumida pelo classicismo, nasce de uma concepção do homem, como um agente cónscio, racional e sensível, indivíduo e social, composto de diversas zonas de actividade, hierarquizadas sobre a supremacia da razão...”. ENES, José, *A Autonomia da Arte*. [s. d.].

como referência principal do património a conservar⁹⁴. Alexandre Herculano defendendo o gótico face ao clássico, chegaria a comparar a Batalha com Mafra, caracterizando esta última como uma edificação rica mas sem poesia e sem verdadeira grandeza, sintomática de uma nação adormecida. Para ele a Batalha era “um poema de pedra”, Mafra uma “sensaboria de mármore”, reflectindo dois períodos distintos: um de “juventude viçosa e robusta”, outra de “velhice caquética”⁹⁵.

Numa perspectiva rigorosamente oposta, Assis Rodrigues afirma que independentemente de todos os elogios que se possam tecer às edificações góticas, nunca as artes tiveram o brilho que adquiriram a partir do reinado de D. João V, quando veio para Portugal Alexandre Giusti, responsável, como já vimos, pela direcção da primeira escola de escultura do país, precisamente no estaleiro de Mafra.

Subentendido fica aqui o elogio a uma genealogia de escultores que termina no próprio autor, ideia que Assis Rodrigues só expressará claramente em 1829, numa altura em que se encontrava prestes a assumir a sucessão de Machado de Castro e de Faustino José à frente da Aula e Laboratório de Escultura. Mas isso seria mais de uma década depois. Por agora limitar-se-ia a apontar contidamente os estatuários portugueses da época de Machado de Castro e as suas obras, sem esquecer a referência correcta a João José de Aguiar.

No âmbito do universo estético do neoclassicismo, em alternativa à arte do mundo greco-romano, as referências artísticas deveriam situar-se naquela “que foi tida como o seu renascimento na cultura humanista dos séculos XV e XVI”⁹⁶, uma perspectiva que vemos Assis Rodrigues partilhar no seu *Dicionário*⁹⁷.

⁹⁴ “Herculano escolherá a Dinastia de Avis como pano de fundo para os seus romances, Garrett dará preferência ao período de D. Manuel nas suas peças, mas um e outro darão pouca atenção aos vestígios materiais anteriores à Idade Média (...) Recuperando a arquitectura medieval enquanto património a preservar e modelo a seguir, gera-se, nos meios literários uma certa reacção ao modelo clássico, reacção que se explica também pela força que o mesmo apesar de tudo ainda detinha”. MAIA, Maria Helena, *Património e Restauro...*, p. 81.

⁹⁵ Cf. HERCULANO, Alexandre, “Duas Épocas e Dois Monumentos ou a Granja Real de Mafra” in *Opúsculos*, Vol. VI, 1843, pp. 5 e 6. Ver também RODRIGUES, *Património ...*, p. 45.

⁹⁶ ARGAN, Giulio, *Arte Moderna*. 1998, p.11. DIDI-HUBERMAN refere que Vasari inventou uma história da arte para dar conta em detalhe retrospectivo do progresso que marca o Renascimento Cf. *Devant L’Image*, p. 89. Toda a cultura do século XVIII permanece fundada sobre as premissas

Como referimos anteriormente Winckelmann, autor do texto fundador do neoclassicismo, chega mesmo a apontar Miguel Ângelo e Rafael como ocupando uma posição intermediária - mediadores e substitutos dos Antigos, por terem encontrado um meio de se tornarem tão exemplares como eles. Exemplos de sucesso na imitação dos Antigos, tornaram-se eles mesmos dignos de serem imitados⁹⁸.

Outros artistas, como Ingres (1780-1867), partilharam esta perspectiva. Ingres foi discípulo de David e, segundo J.-A. França, é herdeiro de uma tradição classicista francesa, com a qual conjugou um “rafaelismo” absorvido em Roma e Florença⁹⁹. Em 1818 proclamava que em matéria de arte, a idade e a reflexão apenas lhe haviam fortalecido o gosto, sem diminuir o ardor. Continuava a reverenciar Rafael e o seu século e, acima de tudo, os divinos gregos¹⁰⁰.

Atendendo, porém, à particular conjuntura nacional, no que à escultura diz respeito, os ecos mais significativos de um retorno ao gosto clássico remontam efectivamente ao século XVIII e ao desempenho do italiano Giusti na escola de Mafra¹⁰¹. Não sendo Giusti nem Miguel Ângelo nem Rafael, devia surgir, aos olhos de Assis Rodrigues como o representante mais aproximado dos valores que aqueles haviam protagonizado.

Por outro lado, a referência que é feita, ainda neste artigo, a uma das figuras mais proeminentes do neoclassicismo, o escultor italiano Canova, apresentado como o maior estatuário então existente, vem confirmar a

da Renascença, a partir da qual se entende que a civilização das “luzes” se deve desenvolver num processo de evolução consciente. Cf. FRANCASTEL, P., *L'esthétique des Lumières...*, p. 336 e ss.

⁹⁷ Ver entrada “Escultura”. RODRIGUES, Francisco de Assis, *Dicionário...*, p. 168.

⁹⁸ Cf. FRIED, Michael, “Antiquity Now: Reading Winckelmann on Imitation”, in *October*, Vol. 37 (summer 1986), pp. 87 e 91-3.

⁹⁹ FRANÇA, J.-A., *História da Arte Ocidental...*, p. 48.

¹⁰⁰ Cf. EISENMAN, Stephen F., *Nineteenth Century Art – A critical history*. 2002, p. 10.

¹⁰¹ “O tempo certo de introdução e estabilização de uma prática escultórica erudita seria o Renascimento; porém apesar da qualidade dos escultores franceses, como Chanterenne e João de Ruão, as normas do classicismo que efectivamente praticaram não se estenderam aos artistas nacionais que, no mesmo tempo, representaram apenas soluções de continuidade e não de ruptura com a Idade Média. (...) só havia um modo de ultrapassar esta situação – o recurso à importação de obras que simultaneamente, servirão de fonte de informação visual e paradigmas de um gosto renovado.” O programa de Mafra procurava “inserir Portugal na «sombra» projectada desde 1430 pelo tratado de Alberti, fermento gerador dos vários «estilos» ao longo dos cinco séculos seguintes.” PEREIRA, José Fernandes, *Arquitectura e Escultura de Mafra*. 1994, pp. 201 e 254 e ss.

perspectiva que temos vindo a expor, consolidando a filiação neoclássica de Assis Rodrigues.

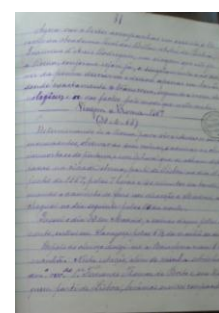
Assim se explica que, embora reconhecendo o valor dos monumentos góticos, considere que são as obras clássicas que é necessário estudar, compreender e seguir¹⁰² para se voltar a engrandecer o presente e o futuro. Um visão que, como se verá, o artista aprofundará mais tarde.

Visita e Évora em 1865 e Viagem a Roma – 1867

As anotações que resultaram de uma visita feita por Assis Rodrigues à cidade de Évora¹⁰³, em 1865, constituem um texto de divulgação do património artístico nacional e, por essa razão, certamente se destinavam a constituir uma memória útil ao estudo dos artistas e mesmo do público em geral.

Este género de registos, com antecedentes nos relatos de viagem praticados desde o séc. XVIII, por autores como James Murphy, citado anteriormente pelo escultor, conquistaram popularidade entre nós, sobretudo a partir dos Anos 30 de Oitocentos¹⁰⁴.

As *Viagens na Minha Terra* de 1846, de Almeida Garrett e os *Apontamentos de Viagem (1853-1854)* de Alexandre Herculano enquadram-se



Viagem a Roma - 1867
In Biografia do Conselheiro
F. A. Rodrigues, por J. J.
Silva Campos (1889)

¹⁰² A evolução ou antes a confirmação das ideias expostas neste artigo já vimos encontrar-se exposta nas anotações do conde prussiano Atanasy Raczyński sobre a escultura portuguesa (Ver Cap. I). No texto apresentado por Raczyński, uma vez que o início da narrativa remonta aos primeiros tempos da monarquia, ficam naturalmente excluídas as referências às obras anteriores, nomeadamente as da época romana. Ver RACZYŃSKI, Atanasy, *Les Arts en Portugal*. 1846, p. 440.

¹⁰³ Depois de uma deslocação pessoal à região, Assis Rodrigues aproveitou para passar dois dias e meio na cidade de Évora, tempo que empregou “em ver e examinar os monumentos antigos, a livraria pública, a galeria de pinturas”. (Ver carta datada de 5 de Abril de 1865, dirigida ao Vice-inspector Marquês de Sousa Holstein, pedindo licença para se deslocar à vila de Alcáçovas. Carta. ANBA – *Correspondência com diversos*). Como o texto, afinal, nunca chegou a ser editado, não fosse o facto do biógrafo do artista tê-las transcrito, estas anotações de viagem permaneceriam totalmente desconhecidas.

¹⁰⁴ “Este desejo de “auto-conhecimento nacional” para o qual muito contribuiu a implantação do novo regime liberal, produziu uma série de monografias locais e monumentais, onde se tentava divulgar e fazer conhecer o que de melhor e mais belo havia no país”. RODRIGUES, Paulo, *Património...*, p. 81. Paulo RODRIGUES cita ainda autores que se ocuparam deste género de literatura como o Abade António Dâmaso de Castro e Sousa e o Visconde de Juromenha, entre outros. Idem, pp. 81 e ss.

num espírito semelhante de divulgação dos locais e dos monumentos do nosso país.

O documento de Assis Rodrigues, datado de 23 de Abril de 1865¹⁰⁵, consta de uma descrição detalhada dos monumentos arquitectónicos, obras de arte neles existentes e outros objectos preciosos. Depois de elogiar as janelas da casa de Garcia de Resende, o pórtico da igreja do convento dos Lóios e a entrada do seu claustro, obras de estilo gótico, a descrição mais completa cabe à Sé de Évora, que o escultor considera notável pela grandeza, desenho, proporção e correcção. No interior, destaca a capela-mor, da autoria de José Francisco Ludovice que, por ser de “estilo romano”, embora diferente do restante edifício, considera digna de ser estudada por todos os amantes das belas artes. Descrevendo algumas obras existentes ainda no interior, o artista chama a atenção para uma pintura de Grão Vasco, na sua opinião bem atribuída, dado que pela composição e desenho se assemelha a outras obras conhecidas da mesma autoria. Tece depois algumas considerações quanto à data da ornamentação do coro, em carvalho e, ao descrever alguns objectos litúrgicos de grande valor, corrige a datação atribuída ao cálice, cujo gosto e execução denunciam, na sua opinião, pertencer ao século XVII ou XVIII e não ao XV. Recebido no palácio do Arcebispo, destaca a valiosa colecção de pinturas ali existente e descreve a biblioteca, enumerando as obras raras que encerra. No final, além da visita à Igreja e Colégio do Espírito Santo, volta a expressar o seu apreço pelo templo romano existente na cidade.

Como já vimos, Assis Rodrigues foi posteriormente chamado a pronunciar-se sobre este monumento em 1870, tendo então oportunidade de contribuir oficialmente para que fosse restituído à edificação o seu aspecto original. Nas anotações desta visita anterior à cidade, ainda que não tenham chegado a público, o escultor expressara já o seu desejo “de que tais monumentos que nos legou a Antiguidade sejam, a exemplo das nações civilizadas, devidamente reparados e conservados, para o estudo que a história, a arqueologia e as belas artes podem e devem tirar de semelhantes obras”.

¹⁰⁵ ANBA - *Biografia do Conselheiro...*, p. 168 e ss.

Sublinhamos que a preocupação do artista com o estado de conservação não se refere exclusivamente aos legados da Antiguidade, mas sim do passado em geral. É assim que além de referir a torre em ruínas do depósito de água do aqueduto (de meados do séc. XVI e que viria a ser demolida nos Anos 70 de Oitocentos), que defende que “merece ser reparada pela beleza da sua arquitectura”, menciona também a Galeria das Damas do palácio de D. Manuel que considera “digna de ser conservada”.

Uma vez mais verificamos aqui a manifesta concordância das ideias expressas pelo escultor com aquelas que ocupavam a intelectualidade ilustrada do seu tempo. A preocupação com o património foi uma delas, seguindo, aliás, como refere Paulo Rodrigues, a conjuntura internacional¹⁰⁶. Principalmente desde que Alexandre Herculano¹⁰⁷ publicou em 1837 um artigo na revista *O Panorama*¹⁰⁸ denunciando o abandono a que estavam votados os monumentos históricos nacionais, que diversas personalidades manifestaram na imprensa a sua preocupação relativamente ao assunto¹⁰⁹. Iniciava-se assim uma reflexão sobre a conservação do património, sobretudo centrada nos monumentos de

¹⁰⁶ RODRIGUES, Paulo, *Património...*, p. 52 e ss.

¹⁰⁷ O novo tipo de consciência patrimonial formou-se em contacto com as diferentes abordagens que nos países de exílio se desenvolviam em torno do património e do restauro. Garrett e Herculano conheceriam o exílio em Inglaterra e França. Ambos escreveram, antes de 35, textos ligados ao tema em que se detecta a influência daqueles países. (Cf. MAIA, Maria Helena, *Património e Restauro...*, pp. 14-15). “Muito embora não se possa atribuir-lhe a autoria de textos doutrinários, no que se refere ao património construído, Almeida Garrett foi sem dúvida responsável pela primeira manifestação de apreço por esse mesmo património, bem como contribuiu para o estabelecimento de uma atitude crítica face ao abandono e à forma como o mesmo era tratado.” (Idem, p. 23). É assim que no ano de 28, será ele o primeiro a denunciar os “atentados perpetrados nas igrejas (...) abrindo caminho para a crítica que, cerca de uma década depois, Alexandre Herculano, também ele com experiência no exílio, virá a liderar”. (Idem, p. 25).

¹⁰⁸ Ver HERCULANO, Alexandre, “A Arquitectura Gótica. Igreja do Carmo em Lisboa”, in *O Panorama*. Lisboa, 6 de Maio de 1837, p. 2.

¹⁰⁹ “...as revistas portuguesas começam a publicar séries de reproduções de monumentos que vão ganhando uma expressão cada vez maior no conjunto, ao mesmo tempo que nos textos que as acompanham se vai esboçando uma relativamente estruturada campanha de defesa do património, que simultaneamente contribuem para divulgar (...). Almeida Garrett, quer enquanto director da Revista de Belas Artes, quer pela inclusão na sua obra literária de toda uma condenação da situação a que subjaz uma sugestiva noção de património, contribuirá para a construção de um discurso, de que Alexandre Herculano, nas páginas do *Panorama*, delimitará os contornos, enquanto Vilhena de Barbosa, inicia na direcção do *Universo Pitoresco* (1839-1844) uma carreira ligada à divulgação e defesa do património edificado...”. MAIA, Maria Helena, *Património e Restauro...*, pp. 68-9.

arquitectura gótica que, como vimos, estabeleciam uma equivalência directa com a história de Portugal e com o passado glorioso da nação.

Assis Rodrigues não partilha, como já vimos, este último ponto de vista. Ao contrário de Garrett que chega a declarar-se fatigado do grego e do romano¹¹⁰, o escultor destaca justamente a reparação e conservação dos exemplares artísticos da Antiguidade Clássica, por terem particular interesse para o estudo dos seus discípulos. Não obstante, estes registos da cidade de Évora voltam a demonstram-nos que a sua preocupação no que respeita ao património histórico é transversal às várias épocas incluindo por isso, ainda que sem particular destaque, as edificações da época medieval.

Por outro lado, a segurança com que, nas anotações da sua visita a Évora, Assis Rodrigues identifica as épocas e os estilos, chegando a pronunciar-se sobre a autoria das obras e o período a que eram atribuídas, demonstram o à-vontade com que agora articulava os seus conhecimentos sobre a História da Arte em geral e sobre a História da Arte nacional, em particular. Uma atitude que volta também ela a ser consentânea com o espírito de uma época empenhada em construir uma nova memória da nação, na qual a consciência da própria história ocupou um lugar central¹¹¹.

Nesta sequência, Assis Rodrigues manifesta a necessidade de conhecimento do passado e dos heróis nacionais, defendida em textos anteriores. Porém, simultaneamente, as raízes que parece querer recuperar não são somente as que dizem respeito à identidade nacional como defendiam os românticos¹¹², mas sim as que remetem para a ancestralidade comum da civilização ocidental.

O interesse do escultor pela História Universal, centrada no passado clássico, pode ser entendido neste mesmo contexto. É assim que valoriza os vestígios artísticos existentes em solo nacional anteriores à própria fundação da

¹¹⁰ Idem, p. 26.

¹¹¹ Sobre este assunto ver Idem, p. 72 e ss.

¹¹² Idem, p. 77.

nação e que redige os diários da sua viagem a Itália realizada em Junho de 1867¹¹³, com o mesmo empenho com que redigiu as anotações da visita a Évora.

Os relatos que o artista faz da viagem a Itália¹¹⁴, descritivos e pedagógicos, constituem uma verdadeira visita guiada virtual, recheada de informações históricas e artísticas, sobretudo no que respeita às cidades de Roma e Florença. Em cada local visitado, Assis Rodrigues procede a uma descrição detalhada, quer das zonas da cidade, quer dos monumentos, com pormenores técnicos relativos à construção dos edifícios, comparações com edificações semelhantes daquele ou de outros países, datas, projectos e execução, encomendador, restaurador e ampliador. Além disso, dá indicação dos artistas ligados a cada construção, dos autores das pinturas e esculturas que nelas se encontram, das histórias e das lendas que lhes estão associadas, e também da história religiosa dos lugares.

Ressalta destas descrições, não só o profundo conhecimento que o autor tem da arte italiana e da história antiga e moderna da cidade de Roma, mas também que, de todos os lugares visitados, é esta cidade que tem a sua preferência¹¹⁵, o que é facilmente enquadrável mediante o que ficou exposto anteriormente.

Por outro lado, destaca-se também, da análise deste documento, o interesse que o artista nutria pelas academias onde foi recebido, nomeadamente as Academias Francesa e de S. Lucas, em Roma, e a Academia Real de Madrid. O Director Geral não só regista os métodos de ensino ali aplicados (aliás

¹¹³ RODRIGUES, Francisco de Assis, “Viagem a Roma – 1867”, in *Biografia ...*, p. 89.

¹¹⁴ Embora haja nota de que em Agosto do mesmo ano, Assis Rodrigues tenha recebido do Ministério do Reino a concessão de uma licença para viajar até Paris, na companhia de José da Anunciação (1818-1879), com o intuito de estudar a Exposição Universal, devendo fazer um relatório circunstanciado do que fora observado e fosse proveitoso ao progresso das Belas Artes, não se conhece qualquer documento escrito. Além da hipótese de tal documento se ter extraviado, podemos ainda admitir que pode não ter chegado a ser escrito, ou porque o artista não fez essa viagem, ou porque aquilo que observou não lhe suscitou maior entusiasmo. Ver ANBA - Portarias do Min. Reino, 9-8-1867.

¹¹⁵ O fascínio do escultor é evidente pela abundância de adjectivos que utiliza nomeadamente para descrever a Basílica de S. Pedro, que considera “o templo mais grandioso e magnífico que se conhece (...) Obra estupenda e maravilhosa”.

semelhantes aos seguidos na Academia de Lisboa, na medida em que assentam na cópia de modelos antigos), mas também salienta as incomparáveis instalações e condições em que o ensino decorria nesses estabelecimentos¹¹⁶. As suas minuciosas notas a este respeito visavam provavelmente promover uma sensibilização para as necessidades do ensino artístico académico.

Memória de Escultura - método, e processo dos trabalhos na pedra

Passemos agora a analisar os documentos que Assis Rodrigues destinou aos artistas e aos estudantes de arte.

O primeiro, data de 1829, e trata-se de um texto redigido no âmbito do concurso para o provimento do lugar de Professor Substituto da Aula e Laboratório de Escultura¹¹⁷. Nesta *Memória de Escultura* relativa ao *método, e processo dos trabalhos na pedra*¹¹⁸, encontramos, como refere Miguel Faria, um conjunto de fórmulas, enunciadas com simplicidade, que fornecem indicações conceptuais e técnicas essenciais ao pensar e fazer a escultura, razão por que podemos considerá-la um “trabalho pioneiro na tratadística da disciplina em



Memória de Escultura
F. A. Rodrigues (1829)

¹¹⁶ Nota com particular admiração a existência, na Academia Francesa, de “uma famosa galeria de gessos antigos, assim de figuras como de arquitectura e ornamentos clássicos e primorosos”, onde os artistas podiam copiar e modelar do antigo. Quanto à Academia de S. Lucas, realça a existência das cinco salas, correspondentes aos vários níveis de aprendizagem do Desenho e de uma sala circular e oblonga, com invejáveis condições de luz (que entrava pelo tecto abobadado), destinada aos Estudos do Natural e Modelo Vivo, na qual os alunos se dispunham ao longo de quatro bancadas de forma circular. Mas, sobretudo, o que mais impressionou o professor foram os grandes desenhos em aguarela relativos às demonstrações de Geometria, Perspectiva e Óptica, as duas salas destinadas à Anatomia, uma com esqueletos e ossos soltos e outra onde se faziam as demonstrações, e a sala de História e Miologia que continha bancas e livros próprios. Nada que pudesse sequer ser comparado com as instalações da instituição lisboeta, carente de quase tudo, nomeadamente de luz apropriada aos estudos, além de salas que oferecessem condições mínimas de habitabilidade, sobretudo no Inverno, altura em que chovia em muitos dos espaços destinados ao ensino.

¹¹⁷ Este texto foi redigido aos vinte sete anos de idade. O autor, “mais acostumado ao cinzel do que à pena”, desculpa-se perante o público por quaisquer faltas ou erros que a obra possa conter, esclarecendo, logo na *Advertência*, que o texto versa unicamente sobre “os pontos mais principais do assunto”, uma vez que o curto espaço de tempo dado para a sua realização não permitira uma abordagem mais aprofundada. Ainda assim foi essa versão que foi publicada, ao que parece sem ampliações.

¹¹⁸ Cf. RODRIGUES, Francisco de Assis, *Memória de Escultura*. 1829.

Portugal”¹¹⁹. Nele são enunciados praticamente todos os aspectos fundamentais do seu pensamento, que adiante analisaremos de forma aprofundada.

Por agora enunciaremos apenas os pontos centrais que ali se estabelecem. O primeiro diz respeito à supremacia atribuída pelo autor aos escultores gregos, relativamente a todas as outras referências artísticas do passado, nomeadamente as romanas. Por ser desconhecido ao certo o que teorizaram sobre o método e o processo dos seus trabalhos, recomenda ao estudioso que se socorra do que em Itália se produziu entre os séculos XIV e XVI, período culminante do progresso das ciências e das belas artes¹²⁰.

Esta é uma ideia a desenvolver e que enquadrar novamente a vinculação das ideias do autor ao pensamento neoclássico estruturado por Winckelmann em *Réflexions sur l'imitation des oeuvres grecques en peinture et en sculpture*. Na verdade, como se adiantou, Winckelmann não será citado por Assis Rodrigues senão em 1856, mas o seu pensamento encontra-se claramente subjacente a muitas das considerações do escultor anteriores a essa data. De resto, seria pouco provável que Assis Rodrigues não lhe conhecesse as concepções estéticas, mesmo porque, como vimos, fora um dos autores citados por Machado de Castro. As próprias fases em que divide a produção artística são coincidentes com as que Winckelmann enuncia: a primeira, espiritual, centrada na concepção mental do artista, um momento essencial do acto de criar, e a segunda, mecânica, consistindo na realização dessa concepção na forma material, meramente técnica, manual, requerendo alguma habilidade relativa à anatomia e às proporções¹²¹.

Nesta *Memória de Escultura* o autor refere duas personalidades que considera “os pais e os restauradores das belas artes”: Miguel Ângelo Buonarroti (1475-1564) e Leon Battista Alberti (1404-1472). Miguel Ângelo como modelo

¹¹⁹ FARIA, Miguel, “O Ensino das Belas-Artes em Portugal nas vésperas da fundação da Academia”, in *Anais*. Vol. V/VI, 2000/01, p. 129.

¹²⁰ Não sendo possível voltar ao passado, os grandes artistas do Renascimento deviam ser os guias. Cf. BOZAL, Valeriano, *História de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporâneas*. 2004, Vol. I, p. 152.

¹²¹ LARSON, James L., “Winckelmann’s Essay on Imitation”, in *Eighteenth-Century Studies*, Vol. 9, Nº 3 (Spring 1976), p. 395.

fundamental da prática escultórica¹²² e Alberti como autor de uma obra teórica de referência, universalmente adoptada pela exactidão do método exposto¹²³. As duas figuras apontadas personificavam os dois eixos essenciais da arte da escultura, que são complementares, e sem os quais não poderia ser devidamente apreendida: o fazer e o pensar ou o prático e o teórico¹²⁴.

Enunciando as duas vertentes a considerar, já que “a prática supõe teoria”¹²⁵, Assis Rodrigues estabelece então a diferença entre uma actividade essencialmente prática e manual, referente aos aspectos técnicos da execução da obra, e outra intelectual, relativa à sua concepção¹²⁶. Por isso adverte não serem suficientes para caracterizar o escultor a habilidade e o domínio da prática¹²⁷. Esta perspectiva de diferenciação no que respeita à nobreza das artes designadas *belas*, relativamente aos ofícios ou às artes fabris¹²⁸, bem como a diferenciação nas funções e na condição dos seus protagonistas, é repetida em diferentes momentos e já foi mencionada a propósito do paralelismo existente relativamente às ideias defendidas por Machado de Castro.

Paralelamente, Assis Rodrigues refere as metas às quais se destina a escultura e as qualidades do escultor, introduzindo os conceitos de Beleza, Dificuldade, Expressividade, Génio, Juízo, Cultura, Imaginação e Sensibilidade, de que nos ocuparemos em capítulo próprio.

¹²² Cf. LISBOA, Maria Helena, *As Academias e Escolas de Belas Artes...*, p. 246.

¹²³ O *Trattado della Statua* de Alberti, texto fundador que explana um objecto, conceitos e uma metodologia de representação escultórica (Cf. PEREIRA, José Fernandes, *Reflexões sobre as teorias da escultura portuguesa*, in *Arte Teoria*, nº 2, 2001, p. 6), será o suporte teórico desta *Memória de Escultura*, como adiante veremos, mesmo porque, como refere o autor, o método ali apresentado foi adoptado pelos laboratórios de Escultura de toda a Europa. A obra de Alberti será mais tarde escolhida para fazer parte da biblioteca da Academia, integrado no *Tratado de Pintura* de Leonardo da Vinci (Cf. LISBOA, Maria Helena, *As Academias...*, p. 314).

¹²⁴ Nas palavras de Assis Rodrigues, “ao primeiro devemos tudo quanto se pode desejar na prática da escultura e ao segundo (...) um tratado sobre teoria e método de executar em pedra as obras desta arte”.

¹²⁵ Ver sobre este assunto PEREIRA, José Fernandes, *Reflexões sobre as teorias da escultura...*, p. 6 e ss.

¹²⁶ Ver Helena LISBOA. *As Academias ...*, pp. 246-7.

¹²⁷ Porque “é claro que há uma diferença muito grande entre a Arte de Escultura propriamente dita e o método e prática dos trabalhos de pedra”. É que “a invenção requer grande talento, e a Arte de fabricar é toda mecânica e material” (...). Se assim não fosse, “os canteiros habilidosos que sabem a rotina dos pontos na prática da escultura seriam os primeiros que à boca cheia disputassem a primazia, e os títulos de Fídias, e Canovas”. Cf. RODRIGUES, Francisco de Assis, *Memória de Escultura*. 1829, p. 7.

¹²⁸ Como bem refere Helena LISBOA, *As Academias...*, p. 247.

Por fim passa ao método pedagógico propriamente dito, estabelecendo que deve iniciar-se pelo desenho. Uma perspectiva que, como já vimos, se encontra relacionada com a visão do desenho como princípio comum das várias artes. Esta ideia, nascida com Vitruvius e repetida por Alberti, recebeu, com Vasari especial ênfase. Como refere Didi-Hubermann, Vasari atribui ao desenho um estatuto que vai para além do mero processo técnico de representação prévia da obra, atingindo uma dimensão inventiva, uma vez que é através dele que o artista expressa conceitos que têm origem no seu espírito. Através dele o artista partilha com Deus a faculdade de inventar e criar as formas¹²⁹. Para Assis Rodrigues ele é a gramática do escultor, base, princípio e fundamento da escultura¹³⁰ e, portanto, também instrumento da criação artística.

No que diz respeito à metodologia de ensino, o escultor defende, em acordo com os princípios do neoclassicismo, uma sequência rigorosamente estabelecida – primeiro a cópia dos antigos (a partir de estampas e de gessos), depois a da Natureza¹³¹. Um esquema que pode ser entendido como uma preparação para que o artista, “desde o início, não reaja emotivamente ao modelo, mas se prepare para traduzir a resposta emotiva em termos conceptuais”¹³². O método defendido pretendia levar o aluno a distinguir, sob orientação do professor, o que era digno de ser copiado, daquilo que devia ser corrigido, para que ficasse mais elegante, correcto e natural. Chamando a atenção para as imperfeições, o mestre devia corrigi-las à vista do aluno¹³³, demonstrando, na prática, as regras do fazer, mas acrescentando às demonstrações gráficas algumas explicações teóricas¹³⁴.

Argumentava, ainda, a favor da metodologia proposta, que só a exemplificação prática auxiliava a memorizar as regras e que este era o modelo

¹²⁹ Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant L’Image...*, pp. 84 e 96-7.

¹³⁰ Conceito apresentado por Assis Rodrigues na obra em análise.

¹³¹ Quanto à necessidade de dar início à cópia do natural, será sua uma proposta apresentada logo na primeira Conferência Académica em 1837.

¹³² Cf. ARGAN, Giulio, *Arte Moderna*. 1998, p. 25.

¹³³ Que os mestres deviam desenhar junto dos alunos é também uma ideia que encontramos em Cyrillo. Cf. MACHADO, Cyrillo Volkmar, *Tratado da Architectura e Pintura*. 2002, p. 270-1.

¹³⁴ Assis Rodrigues aproveita para citar, a este propósito, alguns tratados de Anatomia italianos e franceses produzido para estudo dos artistas, referindo que ele mesmo procedeu à tradução de um deles, à qual adicionou “algumas definições e notas instrutivas”.

seguido pela Academia Francesa quando, no reinado de Luís XIV, alcançara a capacidade de rivalizar com as mais célebres escolas italianas. Acrescentava igualmente uma nota relativa à leitura das Conferências daquela Academia, na obra de 1696, *Sentiments des plus habiles Peintres sur la pratique de la Peinture et Sculpture*, destacando a análise que Le Brun (1619-1690), primeiro pintor oficial da Coroa, fez do quadro de S. Miguel, pintado por Rafael¹³⁵.

Maria Helena Lisboa chama a atenção para a importância destas conferências que decorriam perante um auditório de académicos e alunos, e que foram fundamentais no desenvolvimento de uma produção teórica sobre arte, com base na tratadística italiana do Renascimento, contribuindo para a formação de uma doutrina e de um estilo académicos¹³⁶. Le Brun, a figura que mais marcou aquela doutrina, defendia que os discípulos deviam começar por desenhar não do natural, mas dos modelos antigos, corrigindo-os posteriormente¹³⁷, o que vai ao encontro do método aconselhado pelo professor português.

A metodologia de ensino aqui proposta será aquela que Assis Rodrigues adoptará no exercício da docência e, consequentemente, a que será seguida na Academia de Belas Artes de Lisboa, a partir de 1836, encontrando-se, de resto, estabelecida na própria organização estatutária da Instituição¹³⁸. É contra ela que se insurgem, em 1865, os professores mais jovens¹³⁹, considerando-a desactualizada face às exigências das novas concepções artísticas. Aqui encontramos a explicação formal, devidamente fundamentada, do método adoptado, justificação que Assis Rodrigues não chega a apresentar em 65. É compreensível que por essa altura o escultor não desejasse evocar, em defesa

¹³⁵ Também Helena Lisboa faz referência a este aspecto do texto, acrescentando algumas considerações sobre as cópias que circulavam em Portugal e a sua importância na formação dos artistas, na impossibilidade de ter um contacto mais directo com os originais. Ver LISBOA, Maria Helena, *As Academias...*, p. 248.

¹³⁶ Cf. LISBOA, Maria Helena, *As Academias...*, p. 446.

¹³⁷ Cf. Idem, p. 447.

¹³⁸ Nos Artºs 48 a 50 é estabelecido que o professor deve fazer observar através do desenho as dimensões e proporções regulares dos seres da natureza, fazer notar perfeições ou defeitos da invenção ou da composição e ainda que o percurso natural deverá iniciar-se pela cópia de estampas, passando aos relevos e por último aos objectos naturais. Cf. *Estatutos da Academia de Belas Artes de Lisboa*. 1843.

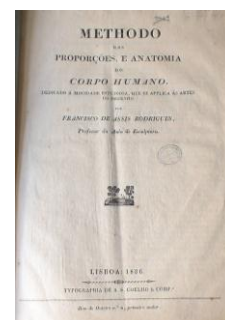
¹³⁹ Assunto que será aprofundado em capítulo posterior.

das suas posições, uma metodologia que, afinal, remontava aos finais do século XVII. Em 1829, porém, a sua fundamentação imprime à dissertação um certo cunho de erudição, porque o autor, além de saber justificar as suas opções metodológicas, demonstra ter conhecimentos da história do academismo e das instituições que o representam. Vai mesmo ao ponto de fazer referência, como vimos, ao conteúdo das conferências da Academia Francesa - que mais do que objecto de leitura são, para o escultor, pretextos de reflexão¹⁴⁰.

Prosseguindo a progressão natural dos estudos, depois de percorridos os vários patamares de estudo do desenho, o estudante destinado à Escultura devia copiar, através da modelação do barro, os autores consagrados. Assis Rodrigues fornece então um conjunto de indicações técnicas que permitem chegar à execução em pedra do modelo realizado em barro e passado a gesso. Para tal, recomenda a adopção do método de Alberti, baseado numa série de operações de medição, que incluem alguns instrumentos e cujo objectivo é proceder à transferência de pontos de referência entre o modelo e o bloco de pedra que irá depois ser esculpido.

Método das Proporções e Anatomia do Corpo Humano

Uns anos depois de assumir a direcção da Aula e Laboratório de Escultura, de cujo concurso para Professor Substituto resultou a *Memória* que acabámos de analisar, chegou por fim à edição o pequeno volume intitulado *Método das Proporções e Anatomia do Corpo Humano*¹⁴¹. Este estudo, destinado especificamente à formação dos alunos de Escultura, por certo ficava-se a dever



Método de Proporções e Anatomia do Corpo Humano
F. A. Rodrigues (1836)

¹⁴⁰ A este propósito refere Colbert (1619-1683), ministro de Luís XIV, responsável pelo fortalecimento do poder da Academia de Pintura e Escultura, que protegeu desde 1661, apoiando a autoridade e a política de Le Brun. Colbert foi ainda responsável por algumas iniciativas que muito contribuíram para a imposição e divulgação do estilo académico, nomeadamente, a partir de 1667 a criação do *Salon* onde se exibiam as obras dos académicos. Cf. LISBOA, Maria Helena, *As Academias...*, pp. 426 e 450.

¹⁴¹ José Fernandes PEREIRA refere a apresentação por parte do escultor, em 1830, de um pequeno estudo do qual constavam as proporções do corpo humano extraídas das mais belas estátuas da Antiguidade (*Reflexões Sobre a Teoria da Escultura...*, p. 13). Embora não tenha sido possível encontrar este documento, era provavelmente também a este estudo que o escultor se referia em 1833, quando declarou ser autor de “vários estudos de Anatomia em Desenho e duas descrições de Osteologia, e Miologia (...) para uso dos discípulos” (Carta datada de 6 de Outubro de 1833. ANBA – *Biografia do Conselheiro...*, p. 14).

às necessidades do próprio ensino pelo qual o artista se responsabilizara e às dificuldades levantadas pela ausência de obras escritas em português sobre os métodos artísticos.

Seguindo novamente o espírito albertiano de definição de regras e grelhas de medida e proporção entre as partes do corpo humano, para representação do Homem, Assis Rodrigues reúne um pequeno método de proporções e outro de anatomia¹⁴². Feito com base num estudo coordenado para seu próprio uso e instrução, este pequeno compêndio, e o único escrito em português, não pretendia ser senão “um resumo das medidas mais gerais (...) acompanhado de algumas instruções sobre osteologia e miologia”.

Assis Rodrigues adopta por base desta obra o sistema de Roger de Piles (1635-1709) e de Felibien (1619-1694), teóricos que contribuíra, entre outros, para a estética do classicismo francês e para a formação e difusão de uma teoria académica¹⁴³. O autor escolhe-os porque, na sua opinião, os métodos de proporções por eles propostos eram mais claros no enunciado das regras gerais. Aliás, parece ser essa a sua prioridade, enunciar uma regra geral que pudesse ser apreendida com facilidade, despojada da complexidade apresentada por alguns métodos que apenas confundiam e desanimavam os alunos. A sua intenção pedagógica leva-o inclusivamente a usar os termos geralmente adoptados pelos artistas, explicando sempre, por meio de definições, os menos conhecidos, específicos da terminologia anatómica.

Descreve então o método propriamente dito¹⁴⁴, enunciando algumas regras que dizem respeito à relação das várias partes do corpo entre si, enunciando critérios que remetem para as proporções estabelecidas por

¹⁴² Afastada fora, à partida, por razões económicas, a opção de realizar um tratado mais amplo e completo, que exigiria pelo menos mais dezasseis estampas com desenhos da figura humana em várias posições, de frente, de costas e de lado, como o autor anota na *Advertência*.

¹⁴³ Para maior desenvolvimento deste assunto consultar LISBOA, Maria Helena, *As Academias...*, pp. 446 e ss.

¹⁴⁴ Como já foi referido por Maria Helena Lisboa (Cf. Idem, pp. 249-50), Assis Rodrigues começa por definir simetria ou proporções como a “medida e relação conveniente, que as partes devem guardar a respeito do seu todo”, remetendo logo de seguida para as que dizem respeito à representação do corpo humano. O autor aponta então dois processos possíveis para estabelecer essas medidas: aquele que divide a figura humana em 8 parte iguais e aquele que a divide em 10 partes.

Vitrúvio. Este autor é, de resto, uma referência obrigatória sempre que se trata de um retorno à Antiguidade greco-romana, cujas obras e teorias são consideradas um paradigma de toda a beleza possível e ensinamentos para meditar e seguir¹⁴⁵. É um nome que surge nas páginas de Winckelmann, fonte que não era estranha, como vimos, ao autor português.

Em conformidade com o que vimos Machado de Castro defender no *Discurso sobre as utilidades do Desenho*, Assis Rodrigues aconselha que é necessário ter em consideração a diversidade de proporções que resulta da variação de natureza, idade e carácter dos sujeitos a representar. Para obtenção de proporções regulares e convenientes é assim necessário não só conhecer as regras, mas estudar aturadamente o natural. Todavia, a compreensão integral das boas proporções não se daria sem que fossem ainda observados atentamente os modelos legados pela Antiguidade, exemplos seguros a adoptar. Verifica-se, portanto, tal como em Machado de Castro, a conjugação de dois modelos de referência: o natural e as obras da Antiguidade, sendo que o estudo do antigo precede o do natural¹⁴⁶, uma referência que não é clara nos textos de Machado de Castro. Como vimos, o escultor preocupava-se em realçar sobretudo o papel primordial da natureza, ainda que devendo ser corrigida de acordo com os exemplos da Antiguidade.

A selecção de estampas que apresenta em seguida, são, como referimos no capítulo anterior, os exemplos clássicos tradicionais¹⁴⁷ (alguns já enunciados por Machado de Castro): o Hércules de Farnese, a Vénus de Médicis, o Apolo do Vaticano, o Antínoos e o Egípcio do Capitólio, marcados com as respectivas proporções¹⁴⁸.

¹⁴⁵ Cf. ASSUNTO, Rosario, *La antigüedad como futuro...*, p. 32.

¹⁴⁶ Ver sub-cap. “Uma visão moderna de valores antigos”, p. 39 e ss.

¹⁴⁷ Mais tarde veremos que muitos destes modelos constam da lista de obras mandadas vir de Roma: Apolo de Belvedere; Gupo de Laocoonte; Mercúrio do Vaticano; Apolinho; Vénus de Médicis; Vénus de Milo; Fauno e o pequeno Barceles; Germanius; cabeça de cavalo de marco Aurélio; Leão de Canova; uma parte do friso de Trajano e o baixo-relevo da Sagrada Família de Florença. 6 Setembro de 1850 – *Relação dos modelos em gesso das estátuas e bustos e outros originais do antigo vindos de Roma*. ANBA – *Correspondência com Diversos*, Vol I.

¹⁴⁸ Segundo Eduardo Duarte, estas imagens adoptaram por modelo as que eram apresentadas no capítulo dedicado à pintura e ao desenho da *Encyclopédie* de Diderot e D’Alembert, referência que é perfeitamente coerente com o próprio espírito pedagógico que caracteriza esta obra de

As estampas reproduzidas são acompanhadas de uma síntese da história da obra e, como também é referido por Helena Lisboa, uma associação a determinados padrões morais e estéticos. Esta combinação é uma ideia cuja origem não pode deixar de evocar o pensamento Winckelmanniano. Como refere Michael Fried, as suas considerações sobre a beleza implicavam considerações sobre o ser e a beleza associava-se à nobreza e à grandiosidade¹⁴⁹.

Por outro lado, Assis Rodrigues anota que a beleza da Vénus de Médicis situa-se acima da própria natureza, pelo seu grau de perfeição, observação que remete novamente para Winckelmann. Este autor, depois de considerar que a beleza das obras gregas se devia a uma combinação de factores materiais e culturais, mas sobretudo à suprema perfeição física dos jovens corpos nus, disponível para os artistas gregos que tinham extraordinárias oportunidades de os estudarem, defendeu que eles, apesar da familiaridade com a perfeição da natureza, reconheceram a necessidade de ir para além dela, na direcção do Ideal¹⁵⁰.

Assis Rodrigues refere ainda, através de pequenos textos, o Laocoonte, o Gladiador, o Fauno, o Pequeno Fauno Tocando Flauta, o Gladiador Morrendo e a Hermafrodita, chamando a atenção para alguns pormenores anatómicos que mostram conformidade com a observação do natural.

Na segunda parte, alinha algumas Instruções de Anatomia, subdivididas em dois capítulos dedicados, como anunciara, à osteologia e à miologia¹⁵¹.

Assis Rodrigues. Cf. DUARTE, Eduardo, *Desenho Romântico Português – cinco artistas desenharam em Sintra*. 2006, Vol. II, p. 437. Tendo em conta que a experiência das Luzes encontra-se condensada precisamente na *Encyclopédie*, que pretende ser um inventário de todas as actividades materiais e intelectuais a partir das quais o homem edificou a nova civilização, não é de estranhar ver o escultor recorrer àquela obra, sobretudo se considerarmos a forte associação entre o neoclassicismo e o movimento das Luzes. Ver sobre este assunto FRANCASTEL, Pierre, *L'Esthétique des Lumières...*, p. 336 e ss.

¹⁴⁹ Cf. FRIED, Michael, "Antiquity Now: Reading Winckelmann on Imitation", in *October*, Vol. 37 (summer 1986), p. 87.

¹⁵⁰ Idem, p. 89.

¹⁵¹ No primeiro destes capítulos faz descrições detalhadas da cabeça, tronco e extremidades e no segundo apresenta um quadro com os nomes, usos, origens e terminações dos diferentes músculos que compõem o corpo humano. Completa este estudo com uma breve descrição de algumas veias que aparecem debaixo da pele. Conclui, ainda, o volume com uma significativa repetição. É inútil o conhecimento de toda a teoria se ela não for conjugada com a observação

Quando, em 1833, Assis Rodrigues referiu ter redigido alguns ensaios para instrução dos discípulos¹⁵², relatou também ter traçado, “nas horas vagas”, o plano de um Dicionário Iconológico, para uso dos artistas, com o intuito de “começar a preencher o vácuo, que em nossa Língua todos (sentiam) para o progresso das boas Artes”. Advertia inclusivamente, nessa altura, que não se tratava de um trabalho que se limitasse a seguir a tradição das obras do género, já que “alguma coisa (tinha) de novidade, pelo método e clareza com que (era) tratado”. Desconhecendo-se qualquer rascunho desse projecto ou notícia da sua edição, deduz-se que tenha sido convertido, entretanto, num empreendimento mais amplo e arrojado como foi a realização do *Dicionário Técnico e Histórico de Pintura, Escultura, Architectura e Gravura*¹⁵³.



Dicionário Técnico e Histórico de Pintura, Escultura, Architectura e Gravura
F. A. Rodrigues (1875)

Assis Rodrigues pretendia sobretudo com este trabalho prestar um serviço às artes e ao país, preenchendo a enorme lacuna que era a inexistência de um dicionário técnico português de belas artes¹⁵⁴.

Como já foi referido, a tipologia utilizada consiste na apresentação da origem etimológica do termo a definir, seguida da sua definição científica ou da descrição dos seus traços essenciais, as divisões, classificações e ainda os seus usos e aplicações, terminando com uma nota histórica ou com indicações bibliográficas. O critério de selecção dos termos a incluir foi o da linguagem particular relativa a cada uma das artes, tratadas nas suas variadas relações artísticas.

continua da natureza, seguindo o exemplo do que fizeram os antigos, porque “são muitos e mui variados os acidentes que um só músculo pode produzir”.

¹⁵² Carta dirigida a algumas personalidades influentes da sociedade lisboeta, transcrita pelo seu biógrafo, in *Biografia...*, p. 14

¹⁵³ Este empreendimento ocupou o Director da Academia durante uma grande parte da sua vida e apenas veio a público em 1875. Nas palavras do seu autor: “...com todo este trabalho de anos, lucubrações e fadigas, não nos lisonjeamos de haver composto um bom dicionário: persuadimo-nos sim, que fizemos um serviço às artes e ao país...”. RODRIGUES, Francisco de Assis, *Dicionário...*, Prefácio.

¹⁵⁴ Cf. Idem.

Uma vez que esta obra constitui uma espécie de síntese de todo o seu pensamento, aqui encontramos reafirmadas muitas das ideias que o autor expõe ao longo da sua vida¹⁵⁵.

Começamos por destacar a entrada “Academia”, à qual corresponde um extenso e completo artigo, com a história detalhada da instituição, desde a sua origem ateniense, passando pelo seu ressurgimento em Florença, pela mão de Giotto (1266-1337) e pelas academias europeias dos sécs. XVII e XVIII, terminando com um breve historial das instituições de ensino artístico em Portugal.

Destacamos também a definição de “contorno”, que remete, por um lado, para a teoria académica (sustentada por teóricos como Le Brun) que defende a subordinação da cor ao desenho, como assinala Helena Lisboa¹⁵⁶, e por outro, cria uma nova sintonia com a teoria de Winckelmann. Apresentado aqui como um dos preceitos fundamentais do desenho e da escultura, devendo ser corrente e correcto¹⁵⁷, o contorno foi uma das categorias da estética do autor alemão. Para ele, o contorno era o elemento formal que melhor expressava a beleza ideal da arte grega e um dos aspectos em que os modernos não conseguiram superar os antigos¹⁵⁸.

Outra descrição que gostaríamos de salientar diz respeito à entrada “escultura”, que o artista subdivide expressivamente em estatuária e escultura de ornamentos, inseparável da arquitectura. Esta estruturação define bem a ideia de que a escultura tem uma linguagem própria, que é independente do espaço arquitectónico, quer no que diz respeito aos aspectos conceptuais, quer do ponto de vista formal. Livre, portanto, na perspectiva do escultor, das subordinações às quais tradicionalmente foi sujeita. Uma tradição que

¹⁵⁵ A referência ao poder instrutivo e moralizador que a arte exerce sobre o espírito humano (Ver entrada *Alegoria*), à necessidade de imitar a Natureza de forma selectiva (Ver entradas *Escultor* e *Natureza*), ao belo reunido e ao belo ideal (Ver entradas *Antigo* e *Belo*), ao Desenho como base de todas as artes (Ver entrada *Desenho*), à Grécia como berço da verdadeira Escultura e aos artistas italianos do Renascimento como restauradores da arte (Ver entrada *Escultura*).

¹⁵⁶ Sobre este assunto ver LISBOA, Maria Helena, *As Academias...*, p. 446 e ss.

¹⁵⁷ Entrada *Contorno*. RODRIGUES, Francisco de Assis, *Dicionário...*, p. 118.

¹⁵⁸ OLGUIN, Manuel, “The Theory of Ideal Beauty in Artega and Winckelmann”, in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 8, Nº 1 (Set. 1949-Jun. 1950), p. 30.

hierarquizando as artes dava primazia à arquitectura que, por sua vez, integrava a escultura e a pintura, condicionando significativamente a sua expressão. À arquitectura reservam-se agora sobretudo os ornamentos, volumétricos ainda, mas essencialmente decorativos.

Afirma depois que ainda que praticada por egípcios, persas e assírios, a verdadeira escultura nasceu na Grécia, sendo o período compreendido entre o governo de Péricles (séc. V a. C.) e o século de Augusto (séc. I), aquele em que foram realizadas obras inexceláveis, que nem os romanos puderam igualar, já que desde então terá entrado em decadência até desaparecer.

Aqui encontramos novamente uma equivalência ao pensamento de Winckelmann para quem a arte grega só florescera verdadeiramente por um período relativamente breve, iniciando desde então uma fase de inexorável declínio. Segundo este autor, a arte grega define-se por uma fase arcaica, seguida de uma relativamente austera fase clássica, marcada pela arte de Fídias, uma fase mais tardia de beleza graciosa ou sensual, identificada com a arte de Praxiteles e, finalmente, uma longa fase de imitação e declínio, correspondente ao período helénico e da Roma imperial¹⁵⁹.

Embora Assis Rodrigues estabeleça fases mais abrangentes, englobando no mesmo período áureo Fídias e Praxiteles, é idêntica a perspectiva adoptada. Uma perspectiva orgânica da história da arte grega, que acaba por encontrar uma certa identidade com o progresso do renascimento historiado por Vasari, que se desenvolve em três fases, cada uma correspondendo metaforicamente a uma etapa da vida humana¹⁶⁰.

Quanto à evolução da escultura ao longo dos tempos, Assis Rodrigues segue ainda a visão vasariana quando concebe a história das realizações artísticas em três ciclos, correspondentes a um período áureo na Antiguidade, um período de decadência durante a Idade Média e a um renascimento na Idade Moderna.

¹⁵⁹ Ver POTTS, Alex, "Rise and Decline", in *Flesh and the Ideal – Winckelmann and the origins of art history*. Londres. 2000, p. 50 e ss.

¹⁶⁰ Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant L'Image...*, p. 89.

A entrada “Romantismo” parece-nos também, por seu lado, digna de reflexão, sobretudo se tivermos em conta que a definição que o escultor ali enuncia tem servido de base a algumas considerações significativas na definição do seu perfil e que importa analisar. José-Augusto França considera as suas afirmações neste artigo como provas do alheamento do professor que nem sequer menciona Delacroix¹⁶¹, enquanto José Fernandes Pereira aponta que esta entrada atesta a falta de apreço e atenção do escultor relativamente à sua contemporaneidade¹⁶².

Vejamos então que ideias transmite Assis Rodrigues neste artigo. O Romantismo ou Romancismo é apresentado pelo artista como um novo género de literatura, cultivado por escritores que tomam por inspiração o gosto da Idade Média. No âmbito das artes plásticas é ignorada qualquer manifestação ao nível da escultura, sendo apenas anotada a expressão pictórica deste gosto, traduzida em cenas de género: cavalheirescas, amorosas ou satíricas.

Se considerarmos o problema da compreensão do Romantismo por parte dos portugueses, cuja chave se encontra, segundo J.-A. França, no facto de o terem pensado sempre em termos de *género romântico* ou o que lembra as descrições dos romances, concluiremos, segundo o mesmo autor, que “a categoria *romantismo*, que em torno de um estado de espírito implica toda uma estruturação cultural de que eram incapazes”, só dificilmente poderia ser alcançada¹⁶³. Generalizada aos portugueses do período romântico, esta explicação parece ajustar-se plenamente e em particular à definição de Assis Rodrigues, o que, em parte, põe em causa a perspectiva de que o escultor estava desatento ou alheado do seu tempo, sobretudo do tempo nacional, perspectiva que, aliás, contamos ter sido sucessivamente contrariada ao longo deste capítulo.

Tendo em conta a conjuntura do nosso país, verificamos que a alusão que o escultor faz ao novo género de literatura através do qual o romantismo se

¹⁶¹ Cf. FRANÇA, José-Augusto, *A Arte em Portugal ...*, p. 398.

¹⁶² Cf. PEREIRA, José Fernandes, “Teoria da Escultura Oitocentista...”, p. 100.

¹⁶³ Cf. FRANÇA, José-Augusto, *O Romantismo ...*, pp. 103-4.

expressa, encontra correspondência no movimento literário protagonizado pelos românticos nacionais. Da mesma forma, a referência exclusiva às variantes pictóricas daquele estilo, além de se enquadrar na generalidade das obras produzidas pelos pintores nacionais daquela geração (que foi a seguinte à sua), não deixa de reflectir igualmente a nossa realidade artística, na qual apenas uma figura daquele grupo, Vítor Bastos, enveredara pelo campo da escultura e ainda aí, com um registo que, como veremos, não se descolou completamente do modelo clássico¹⁶⁴. Ainda que não fosse às personalidades nacionais que o escultor expressamente se referia, as suas alegações não deixam de manifestar conformidade com a realidade do nosso país.

Quanto à ausência de menção a Delacroix, parece-nos não poder ser explicada pelo desconhecimento da obra daquele artista. Na Exposição Académica de 1852 eram apresentadas cópias de obras suas e quando Assis Rodrigues esteve representado na Exposição Universal de 1855, em Paris, era justamente homenageado o pintor francês, com uma exposição retrospectiva. O que acontecia então é que, como bem argumentam Nigel Blake e Francis Frascina, Delacroix passara de revolucionário a normalizado, considerado um colorista marcado pelo génio. Amigo de Delacroix, Pérignon escrevia em 56, a propósito da Exposição Universal, que tudo fora esquecido e apagado, não restando marcas das velhas polémicas. Os trabalhos apareciam isolados, privados do interesse que as circunstâncias e os julgamentos do passado lhes haviam emprestado e por isso destituídos das paixões violentas que lhes conferiam a magia¹⁶⁵.

Parece-nos, portanto, legítimo reafirmar que a ausência de menção a Delacroix se ficou sobretudo a dever a uma visão insuficiente do romantismo, ideia que é confirmada pela definição redutora que o autor dá da pintura romântica e pelos exemplos que apresenta.

É assim que destaca Watteau (1684-1721) como o principal pintor que se entregou a esse *gênero* “pelo modo singular de compor e pintar”. Segundo Pierre

¹⁶⁴ Sobre este assunto consultar ALMEIDA, Sílvia, *Vítor Bastos...*

¹⁶⁵ Cf. FRASCINA, F., *Modernity and Modernism...*, p. 109.

Francastel¹⁶⁶, o estilo de Watteau poderia ter vindo a ser o verdadeiro estilo das Luzes, uma pintura ligada por um lado aos géneros humanos da nova sociedade e às suas actividades, como a dança, os concertos, a moda, o teatro e os passeios e, por outro, ao registo ao nível das sensações do espectáculo da natureza. Além disso, na sua obra verificava-se já a conjugação entre o real e o imaginário, pressentindo uma cultura do homem que não se encontra tão ligado ao passado. O estilo preconizado por Watteau foi “vencido”, no decorrer do século XVIII pelo neoclássico, mas é nele que vemos irem beber muitos dos movimentos do século XIX, encontrando-se efectivamente ali já diversos princípios que o Romantismo recuperará. Em certa medida, e pensando na definição de Assis Rodrigues, Watteau era, de facto, romântico, e sobre as suas propostas acabaram por triunfar os postulados neoclássicos, como o escultor português alega no remate deste artigo.

À semelhança do que Garrett escrevera logo em 1845, defendendo que o Romantismo, produto da moda, era uma arte transitória de carácter efémero, pretendendo dizer com isso, segundo J.-A. França, “que o movimento já estava morto”¹⁶⁷, também Assis Rodrigues defendia que o Romantismo estava ultrapassado e que o clássico, intemporal, convencendo pela sua superioridade, tinha acabado por tornar a impor-se.

Assis Rodrigues ignora, pois, os movimentos artísticos posteriores a Watteau, que dele se vieram a alimentar já no século XIX. Lembramos, por exemplo, que Manet utiliza a pintura *Les Gilles* (1721) de Watteau, como fonte óbvia para uma das figuras (o rapaz de branco) da sua obra *Le Vieux Musicien* (1862)¹⁶⁸. De qualquer forma, independentemente do grau de conhecimento que o escultor português tinha desses movimentos, eles seguiam o que para Assis Rodrigues eram questionáveis preceitos. Isto é, abandonavam as regras, dando-se de “forma licenciosa a caprichos individuais”, afastando-se do belo ideal, para se entregarem “aos seus particulares sentimentos”. É que o escultor admite a licença ou liberdade que consiste na “inobservância ou desvio das regras gerais

¹⁶⁶ FRANCASTEL, Pierre, *L'esthétique des Lumières...*, p. 343 e ss.

¹⁶⁷ Cf. FRANÇA, José-Augusto, *O Romantismo...*, p. 102.

¹⁶⁸ Ver FRASCINA, F., *Modernity and Modernism...*, p. 88.

estabelecidas”, desde que o artista faça dela uso prudente, respeitando os limites impostos por Horácio (65 a. C. - 8 a.C.) na poética “para não degenerar em regras ridículas e monstruosas”.

O que o escultor reprova, portanto, no Romantismo não é a liberdade criativa, mas o desrespeito a todas as regras que não sejam as do próprio artista. Porque a arte para Assis Rodrigues aspira ao conhecimento e à verdade traduzidos na beleza eterna e universal, portanto ao geral e não ao particular.

Ingres, que citámos anteriormente, contemporâneo de Assis Rodrigues, ainda que duas décadas mais velho, não obstante considerar que arte não tinha nem funções cognitivas, nem funções morais, que não servia nem ao Estado nem à religião, “revelando o significado que a forma tem enquanto forma, e não como explicitação de um conteúdo”¹⁶⁹, partilhava a mesma perspectiva no que respeitava ao “belo ideal”. Defendia que só há uma arte, a que se funda na beleza, que é eterna e natural. A arte não precisa, pois, de surpreender pela novidade - basta que seja bela -, uma vez que não há nada de essencial a descobrir depois de Fídias e Rafael, embora haja muito a fazer para perpetuar a tradição da beleza¹⁷⁰. O pintor e crítico Etienne Delécluze descrevendo *A Apoteose de Homero*, na crítica do Salon de 1828, louva justamente Ingres pela sua capacidade de dispensar a pretensão da originalidade artística na sua pintura, aceitando graciosamente, em vez dela, os arquétipos fornecidos por todas as grandes personagens que ele representa¹⁷¹. Como refere Joseph Eisenman, representa o classicismo como cânone intemporal de beleza e perfeição formal, transmitido uma geração após outra, da Grécia arcaica, através da Idade Média, para a moderna e iluminada França¹⁷².

A originalidade artística inseparável da individualidade e associada à tradução dos sentimentos e emoções próprios e particulares do autor, à tradução na obra dos seus estados de alma, tal como a entendiam artistas como Vítor Bastos, era também para Assis Rodrigues uma característica dispensável, já

¹⁶⁹ ARGAN, Giulio, *Arte Moderna*. 1998, p. 50.

¹⁷⁰ Cf. INGRES, Jean Auguste Dominique, “Notebooks”, in *Art in Theory...*, pp. 183-5.

¹⁷¹ Cf. EISENMAN, Stephen F., *Nineteenth Century Art – A critical history*. 2002, p. 11.

¹⁷² Idem, p. 10.

que para ele qualquer obra seria original desde que fosse de invenção própria, não sendo copiada de outra já existente¹⁷³.

Também o literato inglês William Hazlitt (1778-1830), ainda que opondo-se aos cânones neoclássicos, e à idealização da natureza, tem no entanto uma perspectiva semelhante no que diz respeito à originalidade. Também para ele a originalidade não residia no capricho individual, na originalidade do tema ou na forma, mas sim na capacidade do artista de interpretar aquilo que via. Consistia em oferecer os inumeráveis detalhes ou novos efeitos da natureza, na sua variedade infinita, capazes de serem captados pela força do génio. Nesse sentido, bastava pois que a cópia fosse ao mesmo tempo verdadeira e inovadora¹⁷⁴.

2.2.1 – Uma visão moderna de valores antigos

Já tivemos oportunidade de repetir a manifesta sintonia entre as concepções de Assis Rodrigues e as ideias que circulavam nos meios culturais nacionais e internacionais. Reservámos para o presente capítulo a análise mais aprofundada dessa convergência de ideias e voltaremos agora a ela, retomando conceitos que consideramos centrais no pensamento do escultor e que se reflectem inevitavelmente na forma como a escultura foi pensada e executada em Portugal, sobretudo na primeira metade do século XIX.

A já repetidamente mencionada relação com o pensamento de Winckelmann é predominante, sendo possível estabelecer correspondências com o autor alemão praticamente em todos os conceitos expostos por Assis Rodrigues. Começaremos por uma das ideias em que o autor português mais insistiu nos vários textos produzidos. Trata-se da eleição da civilização grega

¹⁷³ Cf. Entrada *Original*. RODRIGUES, Francisco de Assis, *Dicionário...*, pp. 276.

¹⁷⁴ Ver HAZLITT, William, "Originality", in *Art in Theory...*, p. 54 e ss.

como modelo a adoptar pela contemporaneidade, base e o ponto de partida da estética do autor alemão.

Segundo Michael Fried, Winckelmann defendeu o contraste existente entre a grandeza dos gregos antigos e a inferioridade dos modernos, nomeadamente no que respeita à beleza e perfeição dos corpos¹⁷⁵.

Como assinala Rosario Assunto, para ele, a Antiguidade era simultaneamente nostalgia do Paraíso Perdido e aspiração à Terra Prometida. O modelo inimitável, no qual residia a felicidade e a virtude desejada por todos os homens do neoclassicismo. Na sua obra encontram-se as linhas programáticas e os pressupostos teóricos de uma arte destinada a reiniciar uma idade de ouro perdida, uma nova idade estética na qual a pureza do gosto dos antigos respondesse a todas as exigências do século. O Paraíso Perdido da Antiguidade mostrava, assim, a direcção de um outro Paraíso, já não configurado retrospectivamente, mas sim projectivamente. Um tempo novo marcado por uma estética com correspondência com a razão, resgatando e sublimando a história.

Tratava-se, portanto, de um programa estético que pretendia reformar a imagem do mundo, restituindo-lhe as formas e os valores que aos olhos dos homens de então adornavam a Antiguidade. A projecção no futuro imediato da felicidade da qual nascera a arte da antiga Atenas, encarnação da beleza absoluta, e que era uma imagem de superação da natureza por parte do homem. Imagem da glória dos estados e dos povos¹⁷⁶.

Seguindo este pensamento, Assis Rodrigues manifesta frequentemente o seu declarado fascínio pela Grécia, fazendo a apologia do modelo grego da arte e da sociedade. O seu discurso revela uma profunda nostalgia por um mundo impossível de recuperar e, simultaneamente, o único capaz de servir de modelo, cuja imitação poderia devolver ao homem moderno a grandeza, recuperando um

¹⁷⁵ Cf. FRIED, Michael, "Antiquity Now: Reading Winckelmann on Imitation", in *October*, Vol. 37 (summer 1986), pp. 87.

¹⁷⁶ Cf. ASSUNTO, Rosário, *La Antigüedad como futuro...*, p. 15-19

mundo ideal e melhor¹⁷⁷. O grande desafio proposto aos homens modernos, e a única possibilidade de alcançarem por sua vez a grandeza era, pois, imitar os inimitáveis antigos¹⁷⁸.

É na mesma linha que define os ingredientes indispensáveis à verdadeira obra de arte¹⁷⁹. “Esculpir uma estátua tão bela como a do Apolo de Belvedere, ou um grupo tão expressivo como o do Laocoonte, ou um relevo tão dificultoso como o do Rossi¹⁸⁰”, devem ser, afirma o artista, as aspirações de qualquer escultor, ficando desta forma estabelecidas as três componentes fundamentais da escultura – Beleza, Expressividade e Dificuldade.

Tal como para Winckelmann¹⁸¹, também para Assis Rodrigues o desejo de beleza, tendo por base a beleza antiga se tornara uma nota central, e também para ele a beleza devia ser ideal¹⁸². Desta forma, devia procurar os seus modelos nas obras antigas que superavam a própria beleza da natureza. Até porque, como defendia Winckelmann, a beleza que a natureza mostrou aos antigos (aos gregos), em todo o seu esplendor, é uma natureza desconhecida para nós, da qual captamos apenas, aqui e ali um pálido reflexo¹⁸³. Assim, para o primeiro teórico do neoclassicismo, embora o belo se encontrasse disseminado pelas belezas naturais, em diferentes graus, de acordo com as circunstâncias ambientais mais ou menos propícias, ele não podia verdadeiramente ser encontrado nas formas da natureza material, por muito belas que fossem. A beleza só poderia ser apreendida através da elevação ao nível dos conceitos que

¹⁷⁷ Consultar sobre este assunto PRAZ, Mario e ARTAL, Carmen, *Gusto neoclasico*. 1982.

¹⁷⁸ Cf. FRIED, Michael, “Antiquity Now...”, p. 89.

¹⁷⁹ RODRIGUES, Assis, *Memória de Escultura*. 1829.

¹⁸⁰ O Apolo de Belvedere e o Laocoonte são os modelos indicados para a personificação da Beleza e da Expressão, duas escolhas significativas, como já vimos, no universo das teorias de Winckelmann. O Apolo como o mais alto ideal da Arte da Antiguidade, o Laocoonte como a regra perfeita a ser seguida. Quanto a Rossi, provavelmente o escultor referia-se ao italiano Ângelo Rossi (1671-1715), referido por Ribeiro de Sá, em 1843, que dá notícia de uma cópia de um baixo-relevo deste escultor que estava patente na Exposição Académica desse ano. (Cf. SÁ, S. J. Ribeiro de, “Academia de Belas Artes de Lisboa – Exposição de 1843”, in *O Panorama*. 3º Vol., 2ª série, 23 Março de 1844, p. 227).

¹⁸¹ Cf. BOZAL, Valeriano, “Orígenes de la estética moderna”, in *Historia de las ideas estéticas...*, p. 23.

¹⁸² Na e entrada *Belo* do seu dicionário Assis Rodrigues encerra o artigo justamente com a definição de Winckelmann de belo-ideal. RODRIGUES, Francisco de Assis, *Dicionário...*, pp. 78-9.

¹⁸³ Cf. ASSUNTO, Rosario, *La antigüedad como futuro...*, p. 77.

pairam acima da matéria¹⁸⁴. Terá sido essa a conclusão a que terão chegado os gregos, não obstante a sua familiaridade com a perfeição da natureza que os rodeava. Terão começado a formar conceitos gerais da beleza mais elevados. A própria experiência de uma vasta natureza superior tê-los-á levado a reconhecer a necessidade de ter em mente uma natureza ainda mais perfeita, a fim de atingir uma esfera mais elevada através da arte. Tendo a percepção de que mesmo a mais perfeita natureza, tal como a tinham diante dos olhos era insuficiente, o seu Ideal residia numa natureza espiritual intuível¹⁸⁵. O artista moderno devia, pois, voltar à escola dos antigos para aprender a descobrir a linha da beleza, em vez de a buscar na imitação da natureza, que só devia ser imitada depois de um longo treino na imitação da antiga escultura¹⁸⁶.

Esta ideia encontra-se patente no discurso teórico de Assis Rodrigues, se bem que nem sempre formulada com exactidão, como veremos adiante. Em determinados momentos o artista expressa objectivamente a necessidade de, num primeiro momento da aprendizagem, observar os antigos, copiando as suas obras, para chegar, num último patamar, à invenção própria situada na esfera da beleza idealizada. Noutros momentos é menos claro no estabelecimento de uma hierarquia entre a natureza e a arte dos antigos, como teremos oportunidade de demonstrar.

Ainda no que respeita à beleza, para Assis Rodrigues, são suas características a simetria, as proporções e a graça.

Em Winckelmann encontramos um pensamento semelhante traduzido na “harmonia das partes”¹⁸⁷, sendo a graça o outro nome para o equilíbrio entre beleza e expressão, já que a beleza sem expressão é insignificante, da mesma forma que expressão sem beleza é vulgar¹⁸⁸. Para o teórico alemão são estas as duas condições formais mais importantes da estatuária¹⁸⁹.

¹⁸⁴ Idem, p. 92.

¹⁸⁵ Cf. FRIED, Michael, “Antiquity Now...”, p. 89 e ss.

¹⁸⁶ OLGUIN, Manuel, “The Theory of Ideal Beauty...”, p. 28.

¹⁸⁷ Cf. ASSUNTO, Rosario, *La antigüedad como futuro...*, p. 39.

¹⁸⁸ OLGUIN, Manuel, “The Theory of Ideal Beauty...”, p. 26.

¹⁸⁹ De referir que na teoria original, Winckelmann considera que a expressão ao alterar a aparência das formas, alterava consequentemente as que conferiam a beleza. Quanto maior

Segundo a análise de Barbara Stafford, para Winckelmann a graça tinha ainda o poder de transportar o observador para a esfera das ideias incorpóreas, uma noção que tem precedência em Felibien que declarou que a beleza só se torna espiritual com a intervenção da graça¹⁹⁰.

No que respeita à “expressão”, Assis Rodrigues designa-a como sendo uma das três componentes fundamentais da escultura, ao lado da beleza e da dificuldade. Utilizando, como referimos, o termo expressividade em vez de expressão, com ele caracteriza o Laocoonte, obra que vimos ser referida por Machado de Castro e que Wickelmann considerava ser uma regra da arte a seguir pelos artistas contemporâneos. No Dicionário de Assis Rodrigues encontramos ainda que “as principais qualidades da expressão são a justiça e a verdade, o natural, a nobreza, a vivacidade, a finura”. A esta definição acrescenta, como já foi referido no capítulo anterior, uma citação do alemão Mengs, quando defende que a expressão deve ir para além dos estados emocionais do ser humano, para dizer respeito a todos os componentes da composição¹⁹¹.

Quanto à “dificuldade”, o terceiro elemento fundamental da obra de arte, podemos associá-la ao domínio absoluto da técnica, que se traduz numa execução irrepreensível. Para os artistas académicos, quanto mais elevada era a categoria dos temas representados, dentro da hierarquia estabelecida para os vários géneros, mais elevadas eram as expectativas relativamente à perícia do desenho (neste caso do modelo da escultura) e ao aprumo do acabamento¹⁹².

fosse essa alteração, maior seria o prejuízo. Sendo a calma e sossego, livres de toda a emoção, qualidades essenciais da beleza, a expressão devia ser calculada cuidadosamente e aplicada com ponderação (Cf. WINCKELMANN, J. J., *Histoire de l'art chez les Anciens*. 1789, Tomo II, Livº. IV, Cap. III, pp. 92-3). Porém, a sua teoria evolui para um reconhecimento de que características como a imobilidade são insignificantes quando separadas da expressão. Deste modo, o mundo dos particulares, com todas as suas imperfeições, emoções e paixões terá entrado na estética de Winckelmann como complemento expressivo humano da divina participação no trabalho artístico, defendendo o equilíbrio das duas condições formais mais importantes da estatúaria: expressão e beleza (Ver Idem, p. 27).

¹⁹⁰ Cf. STAFFORD, Barbara Maria, “Beauty of Invisible: Winckelmann and Aesthetics of Imperceptibility”, in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, H. 1 (1980), p. 66.

¹⁹¹ Cf. Entrada *Expressão*. RODRIGUES, Francisco de Assis, *Dicionário...*, p. 179. Definição concordante com aquela que é defendida por Ingres que considerava a expressão um elemento essencial da arte. Cf. INGRES, Jean Auguste Dominique, (Notebooks), in *Art in Theory...*, p. 184.

¹⁹² Cf. FRASCINA, F., *Modernity and Modernism...*, p. 60.

Ambos concorriam para o estatuto de perfeição da obra que embora aparente era, segundo Mengs, uma característica da beleza: quando os nossos sentidos não conseguem captar as imperfeições existentes nalguma coisa¹⁹³.

Como tivemos oportunidade de verificar, para Assis Rodrigues a graça era uma das características da beleza. Traduzia-se na prontidão, agilidade, facilidade de movimentos e ausência de trabalho e constrangimento¹⁹⁴. Era um condimento relativo às qualidades da alma¹⁹⁵, capaz de provocar no indivíduo o agrado, o encanto e a excitação dos sentimentos de amor e admiração. Um agrado que, tal como foi entendido pelos neoclássicos, não tinha um carácter sensual, mas sim intelectual. Enquanto determinação interna da categoria estética, a graça era para estes artistas e teóricos o que é grato à razão e não aos sentidos, o que dá prazer ao intelecto¹⁹⁶.

No pólo oposto à graça, encontra-se o conceito de sublime neoclássico¹⁹⁷, que concorre, em conjunto com aquela, para a determinação do belo perfeito. Considerando a proposição de que o sublime não era mais do que uma modalidade da própria beleza, Mengs declara que o belo provém da capacidade do sujeito de descobrir o destino que o Criador quis dar à matéria¹⁹⁸, enquanto Assis Rodrigues enuncia, numa definição muito aproximada que “o sublime do belo acha-se nas obras dos artistas que melhor entenderam as intenções do Criador”¹⁹⁹.

Resta acrescentar ainda que, tal como para Winckelmann e Mengs, a beleza, sendo uma noção abstracta, é uma característica dos objectos, absoluta e universal, consequentemente independente da sua relação com o sujeito. Refere o escultor português que “é uma qualidade que compete a todos os objectos da natureza e da arte”²⁰⁰, razão pela qual ao artista cabia segui-los e imitá-los.

¹⁹³ ASSUNTO, Rosario, *La antigüedad como futuro...*, p. 39.

¹⁹⁴ Cf. Entrada *Graça*. RODRIGUES, F. A., *Dicionário...*, p. 207.

¹⁹⁵ Cf. Entrada *Beleza*. Idem, p. 79.

¹⁹⁶ Cf. ASSUNTO, Rosario, *La antigüedad como futuro...*, p. 16.

¹⁹⁷ Idem.

¹⁹⁸ Cf. BOZAL, Valeriano, “Orígenes de la estética moderna”, in *História de las ideas estéticas...*, pp. 29-30.

¹⁹⁹ Entrada *Beleza*. RODRIGUES, Francisco de Assis, *Dicionário...*, p. 78.

²⁰⁰ Idem.

Voltamos, pois, à questão da imitação da natureza e da imitação da arte. É quanto a ela que Assis Rodrigues adverte que do “desprezo da natureza procedem as imensas desordens, e erros que os artistas, unicamente entregues ao génio e ao capricho cometem todos os dias”²⁰¹.

Já tivemos oportunidade de referir a sintonia entre Machado de Castro e Assis Rodrigues quanto a este aspecto, referindo ambos a indicação albertiana de que a estatuária segue o natural, ou o lema de Dufresnoy que “a natureza é a nossa mestra”. Sendo Dufresnoy um dos esteios do classicismo e do academismo francês do século XVII, Assis Rodrigues, enquanto seguidor da filosofia e dos métodos adoptados nas academias internacionais, devia conhecê-lo a fundo. Para o escultor, tal como para o seu mestre, era na representação própria e característica dos objectos da natureza que, do ponto de vista artístico, residia a verdade, base de todas as perfeições²⁰².

A *bela natureza* e a *bela arte* eram, de resto, as duas respostas dadas pela Renascença à questão *o que imitar?* Respostas que podem ser entendidas como duas vertentes de um mesmo ideal, já que imitar a bela natureza não é mais que uma forma de fazer reviver os ideais da arte e do pensamento dos antigos²⁰³. É esta também a perspectiva do escultor português que, quando fala da *invenção* defende o estudo quer das obras da natureza quer da arte, entenda-se, a arte dos antigos e, por extensão, a dos artistas do Renascimento.

No que respeita à imitação da arte, o classicismo indicava que deviam ser imitados os antigos porque a sua arte espelha, tanto quanto a arte pode espelhar, a beleza absoluta. No entanto, ela é somente a melhor imitação possível dessa beleza e não a beleza em si mesma, pelo que trata-se, antes de mais de um modelo ou exemplo de como imitar a Ideia²⁰⁴.

Segundo Rosario Assunto, neste ponto reside precisamente a diferença entre o neoclassicismo e o classicismo²⁰⁵. Como vimos, Assis Rodrigues parece

²⁰¹ RODRIGUES, Francisco de Assis, *Memória de Escultura*. 1829.

²⁰² Entrada *Verdade*. RODRIGUES, Francisco de Assis, *Dicionário...*, p. 376.

²⁰³ Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant L'Image...*, p. 92.

²⁰⁴ Cf. ASSUNTO, Rosario, *La antigüedad como futuro...*, p. 79.

²⁰⁵ *Idem*, p. 77.

considerar, nalguns momentos, as subtilezas desta distinção, embora noutros considere ser indiferente imitar a natureza ou imitar a arte, desde que se atendam a determinadas condições, como veremos. De resto, o binómio antiguidade-natureza era suficientemente legítimo e autorizado com boas credenciais pelo próprio Winckelmann²⁰⁶.

Como também já referimos, para Assis Rodrigues, sendo a natureza a mestra, a cópia devia ser criteriosa²⁰⁷, escolhendo o artista habilmente o que é mais perfeito e belo. Tratava-se de uma imitação selectiva, fundamentada “na escolha das belas-partes como faziam os gregos”²⁰⁸. Aliás, uma das ressalvas feitas pelo escultor é que, não sendo a natureza sempre bela, o artista devia corrigi-la, conjugando “idealismo e realidade”, o que faria com que surgisse transformada pela própria visão do artista que, pelo seu “pensamento e senso íntimo”, lhe daria uma interpretação pessoal²⁰⁹.

Esta última afirmação, defendendo a expressão individual e a projecção na obra de arte do próprio artista, situar-nos na questão da imitação criativa da natureza, da qual resulta a própria riqueza da experiência artística²¹⁰.

Desta forma, revelava ainda a sua sintonia com A. Herculano, num texto publicado em 1838, nas páginas do *Panorama*. Uma sintonia que se confirma na definição que o escultor propõe de *Verdade*, em 1875 no *Dicionário* e que é praticamente uma transcrição das palavras do escritor seu contemporâneo. Alexandre Herculano falava, no artigo em questão, sobre a importância da verdade nas obras de arte, definindo a verdade simples, a ideal e a composta ou perfeita. A primeira era correspondente à “imitação servil” e a última ao alvo a

²⁰⁶ Idem, p. 43.

²⁰⁷ Cyrillo enunciara preceito semelhante recomendando que o artista devia copiar a natureza, mas sem ser escravo do original. Cf. MACHADO, Cyrillo Volkmar, *Tratado da Architectura e Pintura*. 2002, p. 306-7.

²⁰⁸ Cf. Entrada *Belo*. RODRIGUES, Francisco de Assis, *Dicionário...*, p. 79.

²⁰⁹ RODRIGUES, Francisco de Assis, *Discurso pronunciado na sessão pública trienal e distribuição de prémios da Academia de Belas Artes de Lisboa*. Lisboa, 1856.

²¹⁰ Se este ponto pode ser entendido, como é por José Fernandes Pereira, como “uma maior aproximação, embora contida, àquilo que pode constituir o ideário artístico romântico” (PEREIRA, José Fernandes, “Assis Rodrigues ou o Mal Estar...”, p. 83), julgamos que é apenas porque o romantismo conservou uma larga herança da idade clássica e por isso, neoclassicismo e romantismo, não sendo senão “duas caras da mesma moeda (...) falam línguas do mesmo tronco” (Cf. PRAZ, Mario e ARTAL, Carmen, *Gusto neoclasico*. 1982, p. 48).

ser atingido pelos artistas, do qual Rafael fora quem mais se aproximara. Pintando a natureza na sua variedade, reunia vários naturais diferentes, mudando algumas coisas para as aperfeiçoar, segundo a ideia que tinha do antigo, emendando sem fugir ao carácter singular do seu modelo. Defendia assim, nem a verdade da natureza simples, tal como se apresenta, nem uma natureza totalmente idealizada, mas sim uma mistura das duas, num composto em que se conjugava o simples e o ideal²¹¹.

Significativamente Rafael foi o artista moderno que, segundo Winckelmann mais se aproximou da perfeição dos antigos, o melhor imitador dos gregos²¹².

Por outro lado, ao distanciar a imitação criativa da servil, Assis Rodrigues aproxima-se novamente do autor alemão, embora o significado exacto do termo “imitação” na doutrina de Winckelmann continue a ser objecto de discussão e a suscitar interpretações divergentes²¹³. Também ele se preocupou em distinguir a imitação da cópia, defendendo que uma imitação bem sucedida aumenta o prazer dos objectos prazerosos e diminui o horror das coisas assustadoras, tornando-as até agradáveis²¹⁴.

Ao expressar a ideia de imitação criativa da natureza, Assis Rodrigues alinhava ainda o seu pensamento com o de outros teóricos da segunda metade do século XVIII e princípios do século XIX, nomeadamente Quatremère de Quincy a quem já nos referimos anteriormente. O académico francês defendia que havia que distinguir a imitação que não tem pretensão senão de falar à visão sem se dirigir à mente, daquela que é destinada a mais elevado propósito. Distinguir a que se limita a reproduzir fielmente o real, da que nos mostra o que não tem real existência, como souberam fazer os mestres da Renascença. Sendo por esse meio que nos legaram um mundo de imagens e ideias, conhecimento e

²¹¹ HERCULANO, A., *O Panorama*, 17-11-1838, pp. 362-3.

²¹² ASSUNTO, Rosario, *La antigüedad como futuro...*, p. 30.

²¹³ O que, Segundo James Larson demonstra a subtilidade e complexidade da reformulação da doutrina mimética nas belas artes no pensamento de Winckelmann. Ver sobre este assunto LARSON, James L., “Winckelmann’s Essay on Imitation”, in *Eighteenth-Century Studies*, Vol. 9, Nº 3 (Spring 1976), p. 390-405.

²¹⁴ Cf. OLGUIN, Manuel, “The Theory of Ideal Beauty...”, p. 12.

sensações, que, além de serem alimento adicional para a imaginação, são também fonte de prazer que desenvolve a compreensão e enriquece a mente e o sentimento²¹⁵.

Deduz-se daqui, portanto, uma transposição criativa do real, que rejeita a cópia servil²¹⁶, pensamento que Assis Rodrigues reafirma quando defende que “a imitação tem o valor de uma meia-invenção”²¹⁷.

A imitação, assim entendida, afasta-se portanto do carácter que lhe atribuía Platão²¹⁸, ao definir que a arte tinha por função reproduzir a aparência de alguma coisa, sendo o artista um mero imitador da Natureza. Reinterpretando o conceito, a imitação passa agora a ser conjugada com a idealização, a criatividade e a invenção. Segundo Giulio Argan isto deve-se ao facto do “neoclassicismo não [ser] uma estilística, mas uma poética; (prescrevendo) uma determinada postura (...) e, mesmo estabelecendo certas categorias ou tipologias, permite aos artistas certa liberdade de interpretação e caracterização”²¹⁹.

Tal como defende o próprio Assis Rodrigues, liberdade era justamente um “termo aplicável a todas as artes do desenho”²²⁰, distinto, conseqüentemente, da licença que correspondia à “inobservância ou desvio das regras gerais

²¹⁵ QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine, “Imitation in the Fine Arts”, in *Art in Theory – 1815-1900*. 1998, p. 121.

²¹⁶ Um outro autor, Francisco Leitão Ferreira (1667-1735), na sua obra *Nova Arte dos Conceitos*, que Assis Rodrigues provavelmente também conhecia, defendera já que o imitador devia competir com o modelo igualando-o ou excedendo-o. Ver PEREIRA, José Fernandes, *A Cultura Artística Portuguesa...*, p. 8.

²¹⁷ “Reprodução artificiosa da figura humana (...) como à figura falta a vida e o movimento, para que a imitação fosse quanto possível aproximada ao ser real e verdadeiro, houve o engenho de recorrer ao belo ideal e ao estudo do antigo, por meio do qual pôde rastejar de algum modo a perfeição”. Assis Rodrigues distingue claramente, neste artigo, a imitação da cópia. Enquanto a cópia é exacta e servil, a imitação é livre e por isso tem um valor muito maior. Ver Entrada *Imitação*. RODRIGUES, Francisco de Assis, *Dicionário...*, p. 222-3.

²¹⁸ Autor que apresenta a imitação ou *mimesis* como uma ficção. Para Platão a arte podia ser comparada às falsas imagens que aparecem na superfície de um espelho – um reflexo da realidade. “Ora a imitação platónica trás consigo uma permanente subalternização da arte e dos artistas, circunstância superada pelos teóricos da arte da renascença...”. Cf. PEREIRA, José Fernandes, *A Cultura Artística Portuguesa...*, p. 5.

²¹⁹ ARGAN, Giulio, *Arte Moderna*, 1998, p. 23.

²²⁰ Ver Entrada *Liberdade*. RODRIGUES, Francisco de Assis, *Dicionário...*, p. 238.

estabelecidas” e que só podia ser usada com muita prudência e dentro de determinados limites²²¹.

Nos seus textos, Assis Rodrigues ocupa-se ainda de definir a invenção que, segundo o escultor se encontra associada ao génio e a esta capacidade de imitar de forma criativa a natureza. O dom da invenção requeria, pois, do artista a conjugação de quatro qualidades: o juízo, a cultura, a imaginação e a sensibilidade.

Winckelmann referira a necessidade do espírito sereno e da razão diligente²²² para proceder à selecção da natureza, o que pode ser equiparado ao conceito de juízo que o autor português enuncia, como sendo um predicado indispensável para proceder à selecção e reunião das mais belas partes de vários corpos, compondo um todo considerado perfeito.

Por outro lado, a cultura permitia coordenar devidamente os pensamentos e enriquecer o artista com os recursos decorrentes do conhecimento das várias ciências e artes, numa visão que, como vimos anteriormente, fora bem expressa por Machado de Castro e era partilhada por Assis Rodrigues.

A imaginação era, por sua vez, apontada como necessária para reinventar os objectos, numa imitação criativa do natural, ao encontro, como foi referido, do pensamento de Quatremère de Quincy. A imaginação segundo Assis Rodrigues devia ser “acompanhada de memória feliz e de juízo são, cultivado pelo estudo e pelo gosto”²²³. Era assim entendida, não como uma qualidade mental que permitia ao indivíduo conceber realidades inexistentes fora de si mesmo²²⁴, mas antes como uma capacidade de recriar a imitação.

Por fim, a propósito da sensibilidade, Assis Rodrigues refere os sentimentos e as paixões que deviam ser representados com verdade, tal como

²²¹ Ver Entrada *Licença*. Idem, p. 238-9.

²²² Cf. RAQUEJO, Tonia, “El romanticismo británico”, in *Historia de las ideas estéticas...*, p. 259

²²³ Ver Entrada *Imaginação*. RODRIGUES, Francisco de Assis, *Dicionário...*, p. 222.

²²⁴ Este conceito vinha substituindo os postulados da imitação, colocados em causa desde a segunda metade do século XVIII. Ver RAQUEJO, Tonia, “La imaginación romántica”, in *Historia de las ideas...*, p. 262 e ss.

defendia Machado de Castro²²⁵, o que exigia a comoção do escultor e a compreensão das desgraças alheias. Ponto de vista que o autor associa às personalidades de Leonardo da Vinci e do poeta romano Horácio, advertindo que a manifestação dessas paixões, afectos e sentimentos humanos²²⁶, nunca deveria perturbar a graça e a beleza, conceitos que para Winckelmann estavam implícitos na determinação da «serena grandeza». E também este defende o equilíbrio sensato entre imobilidade e acção, imperturbabilidade e emoção, que caracteriza o melhor estilo da estatuária grega, já que o grande desafio dos gregos era representar toda a intensidade das paixões e emoções, sem interferir com a beleza das formas²²⁷.

Voltando à invenção, embora o autor afirme que “a invenção não tem regras, porque a arte de inventar não se comunica”, assegura no entanto que “podem haver conselhos úteis, e sobre estes à parte essencial o génio, unido ao estudo e a uma profunda meditação sobre as obras da natureza e da arte”²²⁸. Recordamos aqui que o génio era para o escultor um dom de origem divina, que conduzia o espírito humano, seguindo no entanto determinadas regras.

Desta forma, à semelhança do que vemos ser defendido por G. W. F. Hegel (1770-1831), autor que tinha em Winckelmann uma das suas fontes²²⁹ e que é também citado por Assis Rodrigues²³⁰, o “génio natural” precisa ser orientado, conjugando-se com os conhecimentos técnicos e os muitos estudos teóricos. O filósofo alemão considerava que a escultura era a arte do ideal clássico por excelência, sendo a imitação dos gregos a expressão que melhor se identificava com o seu tipo plástico. Na escultura verificava-se a adequação total entre forma e conteúdo²³¹, a correspondência absoluta entre espírito e manifestação sensível, claridade intelectual e domínio técnico dos materiais²³².

²²⁵ Era pois preciso “sondar o coração humano, conhecer-lhe os afectos”. CASTRO, Machado, *Discurso...*, p. 226.

²²⁶ Ver Entrada *Homem*. RODRIGUES, Francisco de Assis, *Dicionário...*, p. 217.

²²⁷ OLGUIN, Manuel, “The Theory of Ideal Beauty...”, p. 28.

²²⁸ Cf. Entrada *Invenção*. RODRIGUES, Francisco de Assis, *Dicionário...*, p. 228.

²²⁹ Ver ²²⁹ ASSUNTO, Rosario, *La antigüedad como futuro...*, p. 21.

²³⁰ Ver entrada *Belo*. RODRIGUES, Francisco de Assis, *Dicionário...*, p. 79.

²³¹ Cf. HEGEL, G. W. F., *Estética: Arquitectura e Escultura*. 1952-64, 5º vol., p. 184.

²³² JARQUE, Vicente, “G. W. F. Hegel”, in *Historia de las ideas estéticas...*, Vol. I, p. 236.

Hegel, portanto, além de apontar a imitação dos gregos como o caminho que melhor serve a linguagem da escultura²³³, e de conceber a articulação entre concepção e materialização da ideia, considera também que o génio se encontra associado ao mecanismo de criação artística e à capacidade de o exercer com a máxima eficácia. O génio era, pois, uma faculdade inata, embora variável de indivíduo para indivíduo, que não bastava por si só, exigindo-se a sua conjugação com “longos estudos, constante aplicação, muito grande saber”²³⁴.

Verificamos, desta forma, que o génio para Assis Rodrigues está longe de ser entendido como uma capacidade livre e original, que segue as suas próprias leis, sem se deter nas regras estabelecidas, tal como os românticos o conceberam. Em vez de ser entendido como factor que se interpõe conscientemente no processo de produção da obra, justificando e explicando o papel do artista na concepção, a sua importância no mecanismo do processo criativo é, ao contrário, particularmente condicionada. Não é a projecção do indivíduo na obra que está em causa²³⁵, ou a expressão individual, mas sim o processo em que a obra se constitui “como valor de beleza (...) transmitindo a quem a olha e entende o desejo de transcender o limite individual e elevar-se ao sentimento universal do belo”²³⁶.

Numa síntese do seu pensamento, Assis Rodrigues defende que, além dos meios de que a Antiguidade se serviu, é preciso recorrer às experiências e aos saberes entretanto adquiridos. A actualização passa, segundo o escultor, por introduzir recursos como a imaginação e a criatividade, sem fugir à natureza e sem deixar de objectivar a idealização da beleza, de acordo com o princípio neoclássico de interpretação da Antiguidade à luz da contemporaneidade. É assim que para descrever as obras antigas Assis Rodrigues refere o repouso da

²³³ A visão de Hegel da arte e da sua história era, de resto, inspirada na historiografia da arte neoclássica de Winckelmann. Cf. ASSUNTO, Rosario, *La antigüedad como futuro...*, p. 21.

²³⁴ Cf. HEGEL, G. W. F., *Estética*. 1993, p. 163.

²³⁵ Para Vítor Bastos, por exemplo, o conceito de génio encontra-se também subentendido no que escreveu, mas já com um enquadramento perfeitamente romântico. Ou seja, para Vítor Bastos o génio estará associado aos sentimentos íntimos e às impressões da alma humana, à liberdade artística e à inquestionável afirmação da individualidade do criador da obra, como veremos mais à frente.

²³⁶ ARGAN, Giulio, *Arte Moderna*, 1998, p. 25.

composição, a tranquilidade nas atitudes e a simplicidade nas formas²³⁷, muito próximo da “nobre simplicidade e serena grandeza” de Winckelmann, mas quando fala da escultura do presente assinala que as figuras devem “contrastar” umas com as outras pela diversidade de atitudes, afectos, paixões e pela composição²³⁸. Uma liberdade interpretativa que reflecte as “possibilidades de uma criação sensível, extremamente fluida, em que na realidade [o neoclassicismo] se define...”²³⁹.

Parece-nos, pois, podermos afirmar com segurança que o ponto de vista do escultor espelha, como de resto é expectável relativamente ao pensamento neoclássico, o desejo iluminista de refundar uma civilização nova e original, sem implicar uma ruptura, mas antes uma evolução.

Ao historiar o passado em articulação com o presente e com um projecto de futuro, Winckelmann propunha que era possível ao sujeito voltar a devolver ao mundo a grandeza perdida²⁴⁰ e que a arte clássica da Antiguidade poderia existir como parte integrante da produção cultural da sociedade moderna²⁴¹. Uma ambição que se realiza através da possibilidade de associar às ideias modernas um repertório de formas que se identificam com a própria noção de cultura, já que, como refere Stephen Eisenman, os gregos representam simultaneamente a infância da Europa, a origem da cultura clássica europeia e a completa maturidade que nunca poderá ser suplantada. Apresentando como exemplo *A Apoteose de Homero* de Ingres, aquele autor perspectiva a presente cultura europeia como o culminar de uma linha contínua de evolução iniciada na Grécia arcaica. O classicismo proclamado como cânone indisputável, capaz de garantir no presente uma fundação cultural estável²⁴².

²³⁷ Cf. Entrada *Silêncio*. RODRIGUES, Francisco de Assis, *Dicionário...*, pp. 342-3.

²³⁸ Cf. Entrada *Contrastar*. Idem, p. 121.

²³⁹ FRANÇA, J.-A., *História da Arte Ocidental...*, p. 14.

²⁴⁰ “O único meio para nos tornarmos grandes e, se possível, inimitáveis é imitando os antigos” (Cf. WINCKELMANN, J. J., *Réflexions sur l’imitation...*, p. 95). Rosario Assunto considera esta proclamação de Winckelmann como aquele que pode ser considerado uma espécie de manifesto neoclássico. Cf. ASSUNTO, Rosario, *La antigüedad...*, p. 27.

²⁴¹ Ver POTTS, Alex, *Flesh and the Ideal – Winckelmann and the origins of art history*. 2000.

²⁴² Cf. EISENMAN, Stephen F., *Nineteenth Century Art – A critical history*. 2002, p. 10.

Não obstante esta sintonia com o pensamento neoclássico, verificámos que Assis Rodrigues se identificou também, e simultaneamente, com posturas assumidas por figuras do romantismo nacional. Esta conjugação reflectir-se-á ainda, como veremos, nos temas e no tratamento de algumas das suas obras escultóricas e parece-nos merecer aqui uma última reflexão.

Se considerarmos com J.-A. França que em Portugal os conceitos de “romantismo” e “liberalismo” se encontram ligados de forma particularmente evidente, “nascidos ao mesmo tempo e arbitrariamente utilizados”²⁴³, e que ambos se inserem nos esquemas ideológicos do Iluminismo²⁴⁴, nos quais o neoclassicismo tem também parte, compreendemos a semelhanças de posições entre Assis Rodrigues, neoclássico assumido, e outras personalidades do primeiro romantismo, de uma geração que também foi a sua. Daí a contradição aparente de defender preceitos neoclássicos e partilhar posições em perfeita sintonia com os românticos. Não tanto, porém, como se viu, com um romantismo artístico, mas antes com uma ideologia que, associada aos propósitos regeneradores liberais, se apresentou ela mesma, pela voz dos seus protagonistas, não isenta de contradições.

Porém, as semelhanças entre neoclássico e romântico não são difíceis de enquadrar se considerarmos que “apesar da aparente divergência, pertencem ao mesmo ciclo de pensamento. A diferença consiste sobretudo, como justifica Giulio Argan, no tipo de postura (predominantemente racional ou passional) que o artista assume em relação à história e à realidade natural e social”²⁴⁵. Ou como refere Rosario Assunto, o neoclassicismo tem em si os germens do romantismo, “sua necessária e lógica continuação”, ainda que nos tenhamos habituado a ver nele a negação dos ideais estéticos e humanos reconhecidos como próprios do neoclassicismo²⁴⁶.

²⁴³ Idem, p. 76.

²⁴⁴ Sobre este assunto ver KIRK, Linda, “The matter of enlightenment”, in *The Historical Journal*, Vol. 43, Nº 4 (Dec. 2000), p. 1129 e ss.

²⁴⁵ ARGAN, Giulio, *Arte Moderna*. 1998, p. 12.

²⁴⁶ ASSUNTO, Rosário, *La antigüedad como futuro...*, p. 84.

III – A PRODUÇÃO ESCULTÓRICA NUM PERÍODO DE MUDANÇA

Em meados de Oitocentos, o entendimento da escultura sofreu sensíveis transformações. Não sendo possível estabelecer limites precisos para estas mudanças, consideramos que foi determinante o período compreendido entre a fundação da Academia em 1836 e o surgimento da geração de artistas românticos em 1856.

Sendo por tradição uma arte quase exclusivamente dependente das encomendas públicas e privadas, maioritariamente subsidiária dos grandes empreendimentos arquitectónicos (como é ainda o caso da Ajuda), a escultura vai conhecendo, a partir da fundação da Academia, a possibilidade de uma existência autónoma. Esta tendente autonomia verifica-se quer no que respeita à relação com a arquitectura, quer no que concerne ao papel das encomendas. Não significa todavia que elas percam o seu lugar primordial enquanto impulsionadoras da produção escultórica, como é o caso do Teatro Nacional D. Maria II (ainda aqui sendo a escultura subsidiária da arquitectura) e dos monumentos que vão sendo erigidos nos espaços públicos. O que pretendemos realçar sobretudo é que vai ganhando maior peso um tipo de produção que é fruto da iniciativa do próprio artista.

Para este acontecimento muito contribuiu a própria estrutura académica, que além de promover a realização pelos alunos de trabalhos de diferentes naturezas, implementou as regulares exposições, abertas aos artistas em geral. Estas oportunidades expositivas, se por um lado oferecem um pretexto para a realização de novas obras a serem apresentadas ao público, por outro, constituem um meio de divulgação e mesmo de comercialização. Consequentemente, assiste-se a uma adesão progressivamente mais expressiva do público a este tipo de iniciativas, manifestando o seu crescente interesse pelas questões artísticas e pelas obras de arte. A opinião pública ganha poder e traduz-se como factor de consagração ou destituição dos artistas que buscam a

cumplicidade do espectador, através dos temas escolhidos e dos sentimentos representados.

Por último, consideramos que as mudanças verificadas, no período que seleccionámos, dizem ainda respeito ao gosto, que durante a década de 50 se polariza entre a aceitação das grandes linhas programáticas da arte académica e uma valorização crescente dos sentimentos individuais e da projecção na obra da expressão particular e pessoal do seu autor.

Ainda que sendo a personalidade de maior destaque deste período, em rigor Assis Rodrigues não se encontrava completamente isolado. Um conjunto de outros artistas seguiam enunciados semelhantes, completando o panorama escultórico nacional, antes e durante a fase de afirmação dos artistas românticos, sendo alguns professores e artistas associados à Academia e, sendo outros, discípulos da mesma. Não poderíamos, pois, perspectivar a produção escultórica desta fase sem referi-los e sem analisar a sua obra.

Para falar destes artistas precisamos recuar à época da fundação da Instituição de ensino académico, altura em que para ali foram encaminhados os escultores que haviam estado ligados à Aula e Laboratório de Escultura pertencente à Intendência das Obras Públicas.

Assis Rodrigues assumiu, como vimos, o cargo de Professor Proprietário, enquanto o de Substituto era atribuído a Constantino José dos Reis¹, logo depois conduzido para a Academia Portuense e substituído por Francisco de Paula Araújo Cerqueira (1808-1855)². Os restantes artistas foram associados à Instituição como Agregados de Escultura, entre eles os que mais tarde estariam

¹ Provavelmente também em virtude da sua reputação. Fora despedido em 1823 da obra do Monumento do Rossio, dirigida por Domingos António Sequeira e já tinha sido afastado da Aula e Laboratório de Escultura e da obra da Ajuda. IAN/TT - MR - Aulas de Desenho, Gravura e Escultura, mç 995, cx 1117. Ver também FARIA, Miguel, "O Ensino das Belas Artes...", pp. 116-7.

² Francisco de Paula Araújo Cerqueira – Nasceu em Lisboa. Matriculou-se, em 1822, na Aula de Desenho de Figura e Arquitectura Civil. Em 1827 passou para a Aula e Laboratório de Escultura, onde foi discípulo de Faustino José Rodrigues e Francisco de Assis Rodrigues. Quando foi criada a Academia de Belas Artes foi nomeado artista agregado de Escultura de 3ª classe. Em 1838 venceu o concurso para a vaga de substituição de Escultura, lugar que ocupou até à sua morte. Ver PEREIRA, José Fernandes, *Dicionário de Escultura...*, pp. 135-7.

envolvidos nas obras do Teatro D. Maria II, Pedro Alcântara da Cunha d'Eça, Joaquim Pedro de Aragão, António Onofre Schiappa Pietra³ e o irmão do Professor Proprietário, João Gualberto Rodrigues.

Estes artistas raríssimas vezes expuseram os seus próprios pontos de vista na Academia. Porque as suas ideias fossem imprecisas, ou porque realmente as que eram expressas por Assis Rodrigues correspondiam ao pensamento geral, o que é certo é que os docentes académicos na maioria das vezes se limitavam a aplaudir e apoiar as sugestões do professor de Escultura.

Comentando a situação, Júlio de Castilho referia que o meio artístico em que o escultor viveu “era um areal deserto”⁴. Afirmava-o com algum exagero. No entanto, a maior dificuldade da Academia foi efectivamente não possuir um corpo académico cujo nível de erudição permitisse acompanhar e discutir os princípios defendidos por Assis Rodrigues.

Em linhas gerais, o ensino foi, pois, orientado quer do ponto de vista metodológico, quer conceptual, pelos princípios que o artista propunha e defendia nos seus trabalhos escritos e o nosso academismo reflecte o que o escultor teorizou e o seu esforço para assegurar-lhe algum paralelismo com o que acontecia a nível internacional. Da mesma forma, a escultura realizada reproduz de forma mais ou menos fiel os seus enunciados.

O género *baixo-relevo* foi frequentemente utilizado pelos escultores desta geração e, através dele, a representação das cenas da mitologia clássica e da história nacional. Trata-se, aliás, de um género escultórico que se presta, pelas suas características, à figuração de complexas cenas, enquanto a escultura

³ Pedro de Alcântara da Cunha d'Eça, António Onofre de Schiappa Pietra e Joaquim Pedro Aragão, todos Praticantes da Aula e Laboratório de Escultura, com pedidos de promoção a Ajudantes em 1828 e 29. IAN/TT - MR - Aulas de Desenho, Gravura e Escultura, mç 995, cx 1117.

⁴ Idem. No meio académico a figura que mais se destacava era o pintor e Professor de Pintura Histórica António Manuel da Fonseca (1796-1890). Autor da “obra central do academismo português” (Ver FRANÇA, J.-A., *A Arte em Portugal...*, p. 246 e ss. Sobre este artista consultar também MACEDO, Diogo de, *Académicos e Românticos*. 1950), Fonseca encontrava-se sobretudo entregue aos aspectos práticos da sua arte e portanto praticamente arredado de qualquer possibilidade de diálogo teórico com o Professor de Escultura.

de vulto se voltava principalmente para os bustos e a figura isolada, mais de pose que de movimento⁵.

Por outro lado, a adopção do drama histórico patriótico, pelos artistas académicos, dava-se em paralelo com o que na literatura se processava.

Fora, aliás, o próprio A. Herculano que em 1835 sugerira a substituição da mitologia clássica por uma mitologia nacional⁶. E são, afinal, as cenas e as figuras dessa nova mitologia que não raras vezes substituem, na Academia, os temas mitológicos clássicos e da História Antiga⁷, o que acontece desde muito cedo, como se vê pelo concurso para a substituição da cadeira de Escultura em 1838⁸.

Assis Rodrigues teve nisto particular participação, como se pode ver pela acta da sessão académica de 12 de Janeiro de 1837, que dá notícia da proposta do programa para o concurso, assinada pelo escultor juntamente com alguns outros professores, José António do Vale (de Cunhos e Medalhas) e Joaquim Rafael e Caetano Ayres de Andrade (de Desenho de Figura)⁹.

O contributo do Professor de Escultura para a introdução destes temas nas artes plásticas é, aliás, indiciada pelas posições que ao longo da sua produção teórica o vimos defender relativamente à história pátria e às figuras míticas que a compõem, servindo o propósito da instrução e da moralização dos povos.

Esta partilha temática caracteriza um tempo que, ao nível das artes plásticas, foi de contaminação conceptual, promovida em parte pela parceria que se estabelecia entre escritores e artistas plásticos¹⁰. No caso de Assis

⁵ Ver PRAZ, Mario, ARTAL, Carmen, *Gusto neoclásico*. 1982.

⁶ FRANÇA, J.-A., *O Romantismo...*, p. 97.

⁷ “Como consequência da concepção de História própria dessa época, confundiam-se, num conceito genérico, assuntos da história e da mitologia clássicas, a que se acrescentavam os da história sagrada e, cada vez com maior peso, os temas da história nacional, muito particularmente, da época medieval. (...) Já com o último tipo de temas, mais modernos e revelando uma inspiração romântica, pretendia-se realçar as diferenças que promoviam a identidade portuguesa. Esta pretensão era, portanto, consequência de um vincado nacionalismo que caracterizou a época oitocentista”. LISBOA, Maria Helena, *As Academias...*, p. 148.

⁸ Cujo tema era “D. João, mestre de Avis consulta frei João da Barroca, e este lhe dá avisos importantíssimos para triunfar dos seu inimigos”. Cf. Acta da sessão de 12 de Janeiro de 1837. ANBA – *Academia de Belas Artes...*

⁹ Idem.

¹⁰ SANTOS, Paula Mesquita, “Escultura Romântica em Portugal”, in *As Belas Artes do Romantismo em Portugal*. 1999, p. 51.

Rodrigues esta convergência de princípios não se fazia notar apenas no domínio da prática artística, mas também no da teoria.

Reconhecido por Assis Rodrigues como um “discípulo raro”, além de “um companheiro e amigo fiel”¹¹, Francisco de Paula Araújo Cerqueira foi o artista que mais projecção teve a seguir ao seu mestre e amigo. O seu reconhecimento deve-se não só à qualidade dos seus baixos-relevos, mas também à execução de toda a decoração escultórica do túmulo dos Duques de Palmela que acabou por dar à sua obra alguma visibilidade, permitindo que ela permanecesse num lugar público.

Nas exposições académicas, o artista optou sucessivamente pela apresentação de baixos-relevos históricos, com os quais se distinguiu.

Na primeira Exposição da Academia, em 1840, vemo-lo expor *Os últimos momentos de D. João de Castro*, um baixo-relevo, segundo a crítica, “eloquente e bem pensado” que representava uma cena dramática que terá atraído todas as atenções¹², hoje desaparecido. É também seu um *Juramento de Viriato* (FBAUL), apresentado em 1843, elogiado por Castilho pelo heroísmo do gesto com que a personagem central se apresentava e pela revelação das “paixões todas que lá dentro lhe (ferviam) no coração”¹³. Um tema que, além disso, devia ser caro a Castilho, por surgir na linha dos seus *Quadros Históricos de Portugal*, editado em 1838 e que era uma boa ilustração dos sentimentos e paixões que Assis Rodrigues defendia deverem ser traduzidos na Escultura.

Ribeiro de Sá, no *Panorama*, destacava a obra pelo “entusiasmo do sentimento”, “a vida e a morte (...) em um perfeito contraste – todas as figuras (vivendo) e (sentindo) o horror sublime de tão extraordinária acção”. Paralelamente, o autor da crítica destacava, neste baixo-relevo, “o estudo do antigo, e a graciosa e pura harmonia da composição”. O comentário conclui-se

¹¹ SANTOS, João José, *A Academia de belas Artes de Lisboa... oferece este discurso fúnebre em memória do senhor Francisco de Paula Araújo Cerqueira*. Lisboa, 1856.

¹² SÁ, S. J. Ribeiro de, “Academia de Belas Artes de Lisboa – Exposição de 1843”, in *O Panorama*. 3ª Vol., 2ª série, 23 Março de 1844, p. 199.

¹³ *Revista Universal Lisbonense*, Vol. III, Série II, 7 de Dezembro de 1843, p. 193.

elogiando a sabedoria do escultor em combinar “o movimento e expressão das figuras” com “um assunto que admitia mostrar o estudo do antigo”, tendo conseguido o que poucos desejavam compreender: “unir a sublimidade do pensamento à formosura e perfeição da forma”¹⁴.



Juramento de Viriato
Vieira Portuense (1799) –
Bib. Fac. Ciências Porto

Poderíamos acrescentar que Cerqueira soubera concretizar a ambição neoclássica de traduzir através de uma representação segundo o antigo, a sensibilidade moderna, uma ambição também ela adoptada pelos artistas românticos. De resto, romântico é também o tema, bem como a sensibilidade revelada nesta obra: recua-se à história da origem da nação e ao lendário Viriato (posteriormente escolhido para figurar no arco da Rua Augusta, sob execução de Vítor Bastos na década de 70) e patenteia-se o confronto entre a vida e a morte, com grande intensidade dada aos sentimentos.

O escultor ter-se-ia inspirado, aliás, numa pintura de 1799 de Vieira Portuense (1765-1805)¹⁵, autor que embora de formação romana, passara pela Alemanha onde contactara com as primeiras paisagens românticas. Bolseiro em Inglaterra deixara-se ainda influenciar, segundo J.-A. França, principalmente pela pintora alemã Angélica Kauffmann (1741-1807), cujas propostas pictóricas apresentavam temas românticos, executados segundo fórmulas clássicas¹⁶.



Juramento de Viriato
F. P. A. Cerqueira (1843) –
FBA-UL

Como é também referido por Paula Mesquita Santos, o assunto seria ainda pretexto, pela mesma altura, para um trecho de Herculano na sua obra *Eurico, o Presbítero*, editada em 1844, novo testemunho da relação existente entre as obras literárias e as artísticas. Falamos todavia de escritores do primeiro romantismo e de escultores académicos de formação neoclássica.

É, no entanto, significativo que Tomás da Anunciação, que viria a ser considerado chefe do grupo romântico¹⁷, identificado com o tema e com a obra a tenha reproduzido através de um desenho¹⁸.

¹⁴ SÁ, S. J. Ribeiro de, “Academia de Belas Artes...”, pp. 197-200.

¹⁵ Ver SANTOS, Paula Mesquita, *As Belas Artes do Romantismo em Portugal*. 1999, p. 312.

¹⁶ “Ele pintará então composições tendo como tema cenas da história portuguesa (...) em que as figuras, organizando-se segundo um sistema teatral, exprimem sentimentos e paixões”. FRANÇA, J.-A., *O Romantismo em Portugal*. 1873, p. 31.

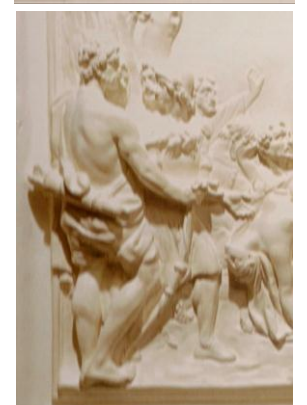
Este baixo-relevo ilustra o juramento de vingança feito por Viriato, contra os romanos, diante do corpo morto de uma lusitana. Encontra-se rodeado por pastores, transformados em guerreiros, com as suas indumentárias simples e as suas armas. No plano de fundo, uma amálgama de corpos jazem no solo, fazendo lembrar os corpos tombados na pintura de Delacroix *Le massacre de Scio* (1824) e contribuem para acentuar a intensidade dramática do momento e o carácter trágico do massacre romano aos lusitanos.

A composição desenvolve-se sobretudo segundo uma linha horizontal. Um braço estendido à direita, e um galho de árvore à esquerda, confirmam e reforçam essa horizontalidade que, em certa medida, funciona como uma espécie de elemento catalisador da dramaticidade do episódio representado. Por outro lado, o tronco da jovem morta alinha-se, juntamente com o braço de Viriato, numa diagonal que atravessa o quadro e que é reforçada, no canto inferior esquerdo, pela inclinação da perna de uma das figuras da composição. Essa linha diagonal é equilibrada pelo tronco de árvore que se encontra no canto superior da diagonal oposta e pela perna da figura do canto inferior direito, bem como pelo braço tombado da donzela morta. Ao centro alinha-se a figura principal, Viriato, que dirige o olhar para o infinito. O modelo de composição é clássico e acaba por contrariar, pelo equilíbrio e serenidade de linhas, a intensidade do trágico tema escolhido.

Abrimos aqui um parêntesis para chamar a atenção para o facto de que também o baixo-relevo de estreia de Vítor Bastos, embora retratando um tema contemporâneo, uma tragédia que evocava imediatamente sentimentos intensos no público que lhe vivera pessoalmente as consequências, adoptara a neoclássica composição triangular, além do nu e do antigo traje grego. As palavras dirigidas por Ribeiro de Sá à composição de Cerqueira, poderiam sem prejuízo ser transferidas para a obra de Vítor Bastos. Também ali se identifica o perfeito contraste entre a vida e a morte e a harmonia da composição, além da possibilidade de combinação entre o movimento e expressão das figuras e o



Le massacre de Scio (pormenor)
(pormenor)
E. Delacroix (1824) - Louvre



Juramento de Viriato
(pormenores)
F. P. A. Cerqueira (1843) –
FBA-UL

¹⁷ E que justamente em 1844 protagonizava uma pequena revolta estudantil contra os temas tratados na Academia.

¹⁸ Cf. SANTOS, Paula Mesquita, *As Belas Artes do Romantismo...*, p. 312.

estudo do antigo, na tradução da sensibilidade moderna. Também aqui o tema é romântico, sendo a fórmula de execução inegavelmente clássica. Um apontamento a reter, ao qual voltaremos mais tarde.



Duarte de Almeida em Toro
F. P. A. Cerqueira (1852) -
FBA-UL

Na exposição seguinte, em 1852, Cerqueira apresentar-se-ia com duas obras do mesmo género, representando *Martim de Freitas rejeitando o governo do castelo de Coimbra* (por localizar) e *Duarte de Almeida em Toro* (FBAUL). Da primeira apenas se sabe que representava a cena histórica em que o Governador de Coimbra, depois de defender valorosamente o castelo, e convencido da morte de D. Sancho II, a quem era fiel, se apresentou com a sua família, entregando as chaves a D. Afonso III, e recusando a oferta que lhe era feita de continuar a governar a cidade¹⁹.

Quanto à segunda, representa uma cena trágica e heróica, ocorrida durante a batalha de Toro, em que D. Duarte de Almeida, de mãos decepadas, segura entre os dentes a bandeira portuguesa que lhe fora confiada. A fonte é eminentemente medieval - a crónica de D. Afonso V por Duarte Nunes de Leão. A cena é ordenada segundo os eixos diagonais, predominando as figuras a cavalo em pleno movimento. A representação parece imobilizar o auge da acção, algo caótica, intensamente dramática, onde algumas figuras suspendem um movimento vibrante, enquanto, outras, homens e animais, contorcem-se em agonia. A acção principal desenvolve-se do canto inferior direito para o canto superior esquerdo, criando uma linha de força que é estruturada sobretudo pelo movimento dos cavalos e pela orientação do estandarte de Duarte de Almeida. Este eixo diagonal logo é equilibrado pela multiplicidade das espadas que se erguem, em pleno combate (definindo sucessivas diagonais opostas), pelo cavalo tombado sob a figura principal e pela fortificação levemente esboçada (no canto superior direito). Novamente se verifica, neste baixo-relevo, a dedicação de grande atenção ao equilíbrio e à harmonia visual da composição. Também aqui encontramos referências inevitáveis à pintura internacional, nomeadamente a representação que J. L. David executa da travessia dos Alpes feita por Napoleão,

¹⁹ Cf. *Descrição das obras apresentadas na 3ª exposição trienal da Academia de Belas Artes de Lisboa, 1852. 1853.*

na exuberante escolha da pose do cavalo, que pode ter sido uma das fontes de inspiração de Cerqueira.

Esta obra, executada dentro das temáticas de eleição não só dos académicos, mas também das personalidades ligadas à literatura, e mesmo dos artistas da geração romântica, acaba sendo, como o *Juramento de Viriato*, um bom exemplo da conjugação de valores estéticos entre os académicos nacionais. Neste caso, porém, contrariando a contenção e a horizontalidade daquele baixo-relevo - onde todos os elementos revelam ordem e uma certa serenidade, apesar da intensidade da cena -, toda a composição é dinâmica. Retrata-se o auge da acção, as emoções extremas e, nesse sentido, esta obra pode ser considerada romântica.

Com menos clareza podemos classificar o seu autor que, nesta mesma exposição, apresentava também uma alegoria à Academia de Belas Artes de Lisboa, uma série de baixos-relevos representando as quatro estações para casa de Joaquim Pereira da Costa, dois medalhões com bustos para o jazigo do Duque de Palmela, bustos do mesmo Duque, de D. Mariana de Sousa Holstein e de D. Francisco, Conde das Galveias e um baixo-relevo em gesso do Cristo crucificado.

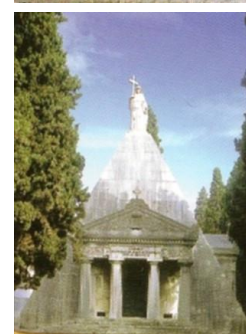
Este último trabalho figura no jazigo da família Palmela e é possível notar o grande contraste que se verifica entre esta obra, de cariz religioso e outras do género executadas pelos artistas das gerações anteriores, na simplicidade dos anjos, na representação quase esquematizada das nuvens e no tratamento despretencioso dos panejamentos, tão contrário aos valores formais anteriormente praticados.

O mesmo despojamento caracteriza a estátua da Religião que encima o mesmo túmulo, no cemitério dos Prazeres. Uma figura despretenciosa, na sua verticalidade austera, limitando-se a segurar com simplicidade uma cruz.

À Exposição Universal de Paris, em 1855, este escultor terá enviado de novo um baixo-relevo, desta vez com um tema bíblico, que acreditamos ser o



Napoléon Traversant les Alpes
J. L. David (1800) – Château de Malmaison



Cristo crucificado e estátua da *Religião*
F. P. A. Cerqueira (1849) – Túmulo duques de Palmela – C. Prazeres

mesmo que esteve depois patente na exposição da Academia de 1856²⁰, *Jesus Cristo falando com os fariseus sobre o pagamento do tributo* e o busto do Duque de Palmela, já anteriormente exposto.



*D. Pedro de Sousa Holstein,
Duque de Palmela*
F. P. A. Cerqueira (1851) –
Palácio Calhariz (Sesimbra)

Esta última obra, em mármore, pertence à colecção de D. Pedro de Sousa Holstein Beck. Demonstra-nos que Cerqueira é menos hábil do que Assis Rodrigues neste género de representações, nomeadamente na escolha da indumentária e no seu tratamento. O busto que Francisco de Assis Rodrigues faz do filho do retratado mostra que, quer o carácter do representado, quer a personalidade do escultor se encontram muito mais presentes na obra.

Ao contrário de Cerqueira, Joaquim Pedro Aragão, Académico de Mérito e Ajudante da 1ª classe da Aula de Escultura, foi autor de uma obra que não sairia dos grossos muros do convento de S. Francisco e apenas é conhecida porque figurou nas exposições da Academia. Também este escultor optava pelos baixos-relevos históricos. Em 1840 apresentou um baixo-relevo representando a *Entrevista de Afonso de Albuquerque com os embaixadores persas*. Em 1843 expôs o baixo-relevo modelado em barro com uma cena da idade dourada da Índia - *D. Bernardo Coutinho, cavaleiro ilustríssimo da casa de Marialva, ameaçando e prendendo el-rei de Lamo no centro da sua côrte, e levando-o á presença de Tomé de Sousa Coutinho, comandante da armada portuguesa surta nos mares de Melinde, no ano de 1582*.

Pelos comentários da imprensa subentende-se que não causava especial efeito, sendo todavia referido que era de “curioso estudo e boa execução”²¹ e “não (deixava) de ter merecimento”²². Era sobretudo valorizado por se tratar de uma evocação dos “feitos de valor que em épocas passadas tanto ilustraram o nome português”, apesar de “ser de uma invenção complicada e de uma execução dificultosa”²³.

²⁰ Desta vez sob o título *Jesus Cristo falando com os fariseus sobre o pagamento dos tributos*. Academia de Belas Artes de Lisboa, 4ª exposição, ano 1856. Lisboa, 1856.

²¹ *Revista Universal Lisbonense*, Vol. III, Série II, 7 de Dezembro de 1843, p. 193.

²² SÁ, S. J. Ribeiro de, “Academia de Belas Artes...”, p. 227.

²³ Idem.

Na exposição de 52 é sua uma alegoria de meio relevo representando *Demócrito rindo de tudo o que vai pelo mundo, e Heraclito que de tudo chora*²⁴.

António Onofre Sciapa Pietra e João Gualberto Rodrigues praticamente não são citados, embora na crítica à exposição de 43 ao primeiro seja reconhecida “boa vontade” no baixo-relevo representando uma cena da história romana, *A firmeza de Pompílio*, e ao segundo “bastante estudo e muita inteligência” na cópia em baixo-relevo de uma obra de Ângelo Rossi²⁵.

Passemos agora aos discípulos da Academia.

Ainda a propósito da Exposição trienal de 1843, Ribeiro de Sá observava no *Panorama*²⁶ que “todas as obras que aparecem na Aula e Laboratório de Escultura mostram que os Srs. Assis e Cerqueira, seus dignos professores, empregam todo o seu saber em ensinar e dirigir esta importante aula; e todos os alunos e artistas que lhe estão agregados demonstraram com a maior evidência que compreendem as lições e conselhos de tão sábios mestres”. Ficava, desta forma, caracterizado o perfil dos estudantes que, em breve, a Academia dispensaria da frequência das suas aulas para se juntarem aos escultores já existentes, Professores ou Agregados de Escultura naquele estabelecimento.

Sem grandes rasgos ou intenções de ruptura com o pensamento protagonizado por Assis Rodrigues, estes estudantes, cujo maior feito terá sido, em muitos casos, a participação na obra escultórica do Teatro D. Maria II, pouco trariam à escultura de Oitocentos. O próprio mestre os enumera, depois da conclusão das obras para o Teatro, rogando à rainha que fossem louvados pelo serviço extraordinário prestado e pelo zelo com que se haviam empenhado²⁷. Além dos Ajudantes a que já nos referimos, figuravam entre os artistas envolvidos na obra os discípulos José Maria Caggiani, Manuel Rodrigues Lata e Angelino da Cruz Silva e Castro.

²⁴ Cf. *Descrição das obras apresentadas na 3ª exposição trienal da Academia de Belas Artes de Lisboa, 1852. 1853.*

²⁵ SÁ, S. J. Ribeiro de, “Academia de Belas Artes...”, pp. 227-8.

²⁶ Idem, p.228.

²⁷ Francisco de Assis Rodrigues envia ao Ministério do Reino a lista de oito pessoas que deveriam ser recompensadas pelo zelo com que se haviam empenhado nos trabalhos do Teatro. IAN/TT – Min. Reino, ASE, Lvº. 7, Procº. 283, Mç 3549.

Dos dois últimos apenas há notícia de que foram premiados nos concursos académicos. Silva e Castro foi vencedor, em 1846, do terceiro prémio em Desenho e do segundo em Escultura, e Lata recebeu, em 1843, medalha de prata em Escultura, pela execução de um grupo de meninos em baixo-relevo, prémio que a imprensa afirmou ser merecido e constituir prova do seu aproveitamento²⁸.

Quanto a José Maria Caggiani foi também distinguido, por diversas vezes, nos concursos académicos²⁹. Ganhou prémios em Desenho em 1836, 37/38, 40, 43 e 46. Em Escultura ganhou medalha de prata em 1840, 43 e 46 e teve honra de *acessit* em 1849. O prémio de 1843 deveu-se à execução de uma estátua de Camões, de 3 palmos de altura, que a imprensa asseverava não merecer “um desanimador esquecimento”³⁰.

Assis Rodrigues a ele se havia referido, em 1838, a propósito da vaga de um lugar de discípulo, ressaltando que a sua “aplicação, modéstia e habilidade (eram) assaz recomendáveis”³¹.

Este artista candidatar-se-ia, em 1856, à substituição da cadeira de Escultura, contra Vítor Bastos. Não obstante as suas anteriores classificações, o modelo de gesso de uma estátua representando *Moisés*, a ser executada num prazo de seis meses, como uma das provas do concurso, obteve a classificação de medíocre por unanimidade. Francisco de Assis Rodrigues, que gostaria por certo de ver o seu discípulo ocupar o lugar, reconheceu no entanto que a sua estátua era “desagradável pela impropriedade das grossas roupas que a tornavam pesada e fora do natural e do bom gosto”. Na outra prova, que consistia na realização, em oito horas, de um modelo em barro representando *Abraão recebendo os três mancebos*, Caggiani mereceu a classificação de

²⁸ Cf. SÁ, S. J. Ribeiro de, “Academia de Belas Artes...”, p. 228.

²⁹ IAN/TT - Min. Reino, ASE, Lvº. 14, Procº. 715, Mç. 3578.

³⁰ Cf. SÁ, S. J. Ribeiro de, “Academia de Belas Artes...”, p. 228.

³¹ Acta da sessão de 2 de Junho de 1838. ANBA – *Actas da Academia...*, 1838 a 1843.

suficiente atribuída por três dos elementos do júri e medíocre atribuída por dois³².

Outros estudantes de Escultura apresentar-se-iam na segunda volta do concurso para o preenchimento da mesma cadeira, ainda vaga em 1860: Pedro Carlos dos Reis (1819–1893), António Joaquim Moreira Seabra (1835-..) e Francisco Romano (1837-...)³³.

Dos três, o único que se notabilizou foi Pedro Carlos dos Reis, filho de Constantino José dos Reis, apenas um ano mais novo que Anunciação. Ingressara na Academia em 1843, razão pela qual não o vemos figurar entre os discípulos aplicados na obra do Teatro. Teve em 44-45 honra de *accessit* em cópia de estátua e no ano seguinte prémio em cópia de modelo vivo. Chegou a empatar com Vítor Bastos no concurso para a vaga de substituição, tendo vencido alegadamente por contar entre as suas obras maior número de trabalhos realizados em mármore e em pedra, na altura cinco bustos, uma estátua, um alto-relevo, quatro estatuetas e quatro estátuas meio colossais. Dos seus desenhos constam ainda inúmeros estudos para figuras alegóricas, sendo a sua obra maioritariamente composta por baixos-relevos religiosos e mitológicos e escultura tumular³⁴. A sua escultura mais relevante enquadra-se já numa fase em que se dava cumprimento ao tão aclamado desejo de glorificação das personalidades nacionais mais notáveis. Trata-se da estátua ao poeta *Bocage*, em Setúbal, inaugurada em 1871.

Seguindo ainda o modelo da coluna adoptado para o monumento a *D. Pedro IV*, no Rossio, em 64, este *Bocage* eleva-se acima do espectador, de quem se distancia, mesmo depois, como veremos, de outras soluções formais terem já sido propostas. Vincula-se, portanto, a um ciclo diferente daquele que o



Bocage
Pedro Carlos dos Reis
(1871) - Setúbal

³² Segundo consta do *Relatório, informação e parecer sobre os três candidatos à substituição da Cadeira de Escultura da academia de Belas Artes, Lisboa, 16 de Outubro de 1856* (IAN/TT – Min. Reino, ASE, Lvº. 14, Procº. 715, Mç. 3578), ver ALMEIDA, Sílvia, *Vítor Bastos...*, pp. 130-1.

³³ Pedro Carlos dos Reis era filho de Constantino José dos Reis e estudante de Escultura na Academia Portuense de Belas Artes, António Moreira Seabra e Francisco Romano eram discípulo da Academia lisboeta. O primeiro concluíra o estudo da Escultura em 1858 com medalha de prata no concurso trienal no qual o segundo conquistou medalha de ouro. Francisco Romano era ainda oficial de canteiro ornatista da Repartição de Obras Públicas. Ver Idem.

³⁴ Cf. PEREIRA, José Fernandes, *Dicionário de Escultura Portuguesa*. 2005, pp. 486-7.

monumento a *Camões* de Vítor Bastos inauguraria (1867), ainda que cronologicamente tenha sido executada posteriormente, o que não deixa de ser significativo da sua posição enquanto escultor.

3.1 – Francisco de Assis Rodrigues e a escultura de meados do século

O nome de Francisco de Assis Rodrigues está ligado a duas obras centrais da produção escultórica da primeira metade do século XIX. Trata-se da escultura do Teatro D. Maria II e do monumento a *D. Pedro IV*, cuja análise, pela sua importância, reservámos para capítulo próprio.

Além do seu envolvimento nestas obras, o escultor foi autor de uma obra numerosa que, segundo Diogo de Macedo, terá sido “dispersa e em parte muito esquecida (...) depois de maltratada pelos seus detractores do período romântico”³⁵. Uma explicação que pode justificar a razão pela qual hoje, entre os muitos trabalhos de que há notícia, apenas tenha sido possível localizar um número reduzido de exemplares.

De parte deixamos naturalmente os trabalhos da responsabilidade da Aula e Laboratório de Escultura, pertencentes a um outro ciclo e aos quais já nos referimos anteriormente.

Tanto quanto se conhece, a primeira obra realizada por iniciativa própria - atitude característica da contemporaneidade, mas que só a partir da primeira exposição académica em 1840 encontrou alguns protagonistas nos escultores nacionais da época, e mesmo assim poucos, como se viu, - data de 1836. Trata-se de um busto de *António Feliciano de Castilho*.

Como descreve Joana Cunha Leal, Assis Rodrigues dirigiu a Castilho, de quem era amigo, uma carta na qual pedia licença para o retratar³⁶. Tendo o

³⁵ MACEDO, Diogo de, *Notas Biográficas ...*, p. 11.

³⁶ Carta de 20 de Março de 1836. CASTILHO, Júlio de, *Memórias de Castilho*. 1929, p. 88.

poeta anuído, entre finais de Março e Abril foi modelado o busto do qual foram feitos vários exemplares em gesso (MNSR) e um em cera, que mereceram a admiração geral. O próprio retratado referiu-se a esta obra como um “peregrino busto, que em 1836 fez, retratando-me, o meu amigo Francisco de Assis Rodrigues (...) Como semelhança e imagem, e como obra artística, de todos obteve aplausos”³⁷.

Uma opinião semelhante partilhava o arquitecto Giuseppe Cinatti que, em 1865, ao ser contratado por Manuel Nunes Correia, para dirigir a edificação do seu palácio na Avenida da Liberdade, em Lisboa, sugeriu a introdução daquele busto na fachada, atendendo ao desejo do proprietário. Segundo a documentação avançada por Joana C. Leal, o arquitecto procedeu então ao necessário pedido de autorização para fazer figurar o poeta entre os retratados e para mandar copiar o busto de Assis Rodrigues que era, na sua opinião, o mais perfeito de todos os que se tinham feito, o mais fiel ao retratado e o mais “perfeitamente clássico”³⁸.

A reprodução em mármore foi realizada na oficina de canteiros de José Loureiro, na Rua do Trombeta ao Calhariz, e acompanhada, a pedido pessoal de Castilho, por Assis Rodrigues que assistiu e aconselhou os trabalhos³⁹.

Mediante o sucesso da reprodução e a aprovação do escultor, outras cópias foram mandadas executar posteriormente, na mesma oficina. Uma delas foi oferecida por Castilho aos Condes de Canas, para figurar na Lapa dos Poetas, uma alameda projectada sobre o rio Mondego. O busto, porém, nunca chegou a



Busto de A. F. Castilho
(Fachada Palácio Manuel
Nunes Correia)
Av. Liberdade (Lisboa)

³⁷ CASTILHO, António Feliciano de, *Escavações Poéticas*. 1904, p. 277.

³⁸ Documentação existente no IAN/TT, Col. Castilho, Cx 56, Mç 4, doc. 7, também citada por Joana Cunha LEAL (*Giuseppe Cinatti ...*, p.238 e ss.).

³⁹ Joana Cunha LEAL reproduz também a este propósito o seguinte documento: “Meu caro Assis, Veio aqui há dias o nosso excelente cenógrafo de S. Carlos (...) e pediu-me emprestado o busto com que tu me honraste, para o fazer traduzir em mármore (...). Confiando na tua amizade, concedi-lho, e lá se está isso executando, sob a vigilância dele, na oficina de Loureiro, na rua do Trombeta. Rogo-te que, se por ali passares, dês ao artista os conselhos que julgares convenientes, e à vista de essa e de outras suas obras me declares, confidencialmente, se achas aquele tradutor digno do autor.” Idem, p. 239.

ocupar o local a que se destinava, por preferirem os Condes colocá-lo numa das salas do seu palácio, julgando impróprio expô-lo às variações atmosféricas⁴⁰.



António Feliciano de Castilho
F. A. Rodrigues (1836) -
MNSR

Giuseppe Cinatti manifestou também o desejo de guardar para si uma das cópias em mármore de Carrara (que o próprio Assis Rodrigues acabou por oferecer), tendo-se dirigido a Castilho, em 1868, pedindo-lhe que intercedesse junto do escultor para que, sob a sua assistência, fosse garantida a qualidade da cópia⁴¹.

O busto retrata Castilho cego, muito jovem, de camisa e manto, indumentária cujo tratamento delicado contribui para completar a lírica figura do poeta. A pureza e perfeição de acabamento dos mármore da Antiguidade greco-romana, que os escultores neoclássicos como Canova tão empenhadamente defenderam e adoptaram, está presente nesta obra, através do tratamento dado à superfície do mármore, de textura muito lisa. Além disso, a beleza patente nesta representação do poeta, remete para um trabalho de idealização feita pelo escultor, que apaga as imperfeições, ainda que conservando as características essenciais que permitem a identificação do retratado. Castilho surge com a beleza de um deus antigo, apesar de retratado na sua individualidade.

Nesta obra sensível, que demonstra um aprimorado domínio técnico, verificamos a concretização plástica de vários princípios teoricamente enunciados pelo escultor, que defendia, como vimos, que, para retratar uma determinada personalidade, era necessário ter presente os sentimentos e as emoções humanas. Só desse modo era possível ir ao encontro daquelas que identificavam e distinguiram o carácter particular daquele que se pretendia representar. É assim que este retrato de Castilho acaba por aproximar-se, pelo sentimento vivo que reproduz, dos bustos românticos, nomeadamente aqueles que Vítor Bastos assinaria, não obstante traduzir também a preocupação com a beleza ideal.

Um outro projecto merece destaque nesse ano de 1836. Ainda que dele pouco se conheça, o significado do tema que lhe deu origem justifica que seja

⁴⁰ CASTILHO, Júlio de, *Memórias de Castilho*. 1929, p. 90.

⁴¹ IAN/TT, Col. Castilho, Cx 63, Mç 5, doc. 64.

aqui mencionado como sendo de grande importância. Trata-se da primeira proposta concebida por um escultor para um monumento a erigir a Camões⁴². Mito romântico, “poeta nacional dos portugueses”, como o classifica J.-A. França⁴³, Camões foi para os defensores da causa liberal “uma espécie de garantia de «regeneração» e, ao mesmo tempo, símbolo da pátria martirizada”⁴⁴. A primeira composição romântica da literatura portuguesa, pela pena de Garrett, toma-o como tema, entre 1824-25 e, sensivelmente pela mesma altura, Sequeira adopta-o igualmente como tema de uma pintura que “define um esquema inteiramente inédito na arte portuguesa”⁴⁵.

Assis Rodrigues fez o desenho a pedido de António Feliciano de Castilho, que o apresentou na Sociedade dos Amigos das Letras, a 6 de Agosto. O monumento destinava-se ao mausoléu que se pretendia edificar no cemitério dos Prazeres, depois de trasladados os despojos do poeta do convento de Sant’Ana, mas o projecto, entregue à Câmara Municipal de Lisboa⁴⁶, não conheceu posteriores desenvolvimentos. A personalidade de Camões, no entanto, enquadrava-se bem na necessidade de estimular os valores nacionais e o amor pátrio, numa época em que se aspirava a uma espécie de refundação da nação, visão que, como foi demonstrado, Assis Rodrigues partilhava. Foi, portanto, sem reservas que o escultor aderiu a este tema, tal como noutros momentos o vimos defender perspectivas que eram partilhadas por figuras do romantismo, nomeadamente o próprio Garrett. Foi, aliás, sob a sua orientação que se produziu, em 1838, um busto de Camões para ser oferecido precisamente a Garrett, em agradecimento por ter advogado, enquanto deputado da nação, a

⁴² O poeta fora já retratado num busto da autoria de Machado de Castro e Faustino José Rodrigues de tamanho natural, para o Marquês de Borba, segundo afirma o próprio Assis Rodrigues (*Variedades. Comemorações. Faustino José Rodrigues*, in *Revista Universal Lisbonense*. 1843, p. 257) e num outro busto de Machado de Castro maior que o natural para o palácio do Marquês de Belas.

⁴³ FRANÇA, José-Augusto, *O Romantismo....* 1999, p. 51.

⁴⁴ Idem, p. 48.

⁴⁵ Idem, p. 52.

⁴⁶ CASTILHO, Júlio de, *Memórias ...*, p. 332-3.

favor dos interesses da Academia, contra as reduções orçamentais que se pretendiam fazer⁴⁷.

Além do tema camoniano, que Assis Rodrigues abraçou, outros foram os vultos da história nacional que mereceram a sua homenagem escultórica. Entre 1836 e 1838 trabalhou numa série de bustos - obras cuja dimensão e complexidade permitiam uma fácil compatibilização com os afazeres académicos entretanto assumidos⁴⁸.

No relatório da sessão real e pública de comemoração do 2º aniversário da fundação da Academia de Belas Artes de Lisboa, em 25 de Outubro de 1838⁴⁹, em retrospectiva dos dois anos de funcionamento, pode ler-se que “os trabalhos dos professores não se (tinham) apenas limitado ao simples, ainda que penoso dever, de dirigirem suas Aulas. Eles se (tinham) dado com maior empenho à execução de algumas obras que igualmente (contribuíam) para o crédito da Academia”. O professor de Escultura, por exemplo, havia empregado o tempo que lhe restava, depois dos desempenhos docentes e administrativos, em “avivar a memória dos preclaros heróis com quem tanto se adorna a história portuguesa, modelando os bustos, que não existiam, dos grandes D. João de Castro, Afonso de Albuquerque, Vasco da Gama, Luís de Camões e João de Barros”, tencionando completar uma colecção que pretendia honrar a memória dos mais ilustres valores nacionais.

⁴⁷ Acta da sessão de 9 de Abril de 1838. ANBA – *Academia de Belas Artes de Lisboa – Actas de 1836 e 1837*.

⁴⁸ Da leitura da acta de uma das primeiras conferências académicas, de 21 de Novembro de 1836 (ANBA - *Academia de Belas Artes...*), ficamos ainda a conhecer que Francisco de Assis Rodrigues ficara encarregue de realizar, em mármore, aqueles que deveriam ser os primeiros trabalhos dos professores da instituição: os bustos de D. Maria II, D. Fernando e Manuel da Silva Passos, em gesto de reconhecimento pela criação da Academia. Este empreendimento, para o qual se oferecera o professor de Desenho de História Joaquim Rafael, foi reclamado por Assis Rodrigues a quem oficialmente competia a sua realização. Não há, no entanto, posteriormente, qualquer referência à sua realização, nomeadamente no relatório apresentado em 1838, pelo que é possível que não tenham chegado a ser concretizados.

⁴⁹ Acta da sessão Real e Pública de abertura da Academia de Belas Artes de Lisboa, no dia 25 de Outubro do ano de 1838. ANBA - *Actas da Academia de Belas Artes de Lisboa, 1838 a 1843*.

Castilho exclamava por essa altura, ao ver a oficina do estatuário de quem era amigo particular convertida em Panteão de homens ilustres: “Em Panteão sacro mudou-se a oficina!”⁵⁰.

A história de quatro destes bustos, documentada nas actas das reuniões académicas, remonta a Junho de 1837⁵¹, quando a Câmara Municipal de Lisboa pediu à Academia o orçamento para a execução de quatro estátuas que se pretendia colocar no Passeio Público (*João de Barros, Vasco da Gama, Camões e Afonso de Albuquerque*). Assis Rodrigues fez ver, na altura, a necessidade de ser observado o local em que aquelas seriam colocadas e outras informações indispensáveis à elaboração do projecto⁵².

Um ano depois, convertidas as estátuas em bustos, solicitava a Câmara Municipal à Academia a nomeação de uma comissão para dar parecer relativamente à execução destas obras, sem dúvida mais económicas e de mais rápida concretização⁵³.

Na primeira exposição académica, em 1840, são já apresentados os quatro bustos, na sua versão final, em pedra, da invenção de Assis Rodrigues e executados pelos artistas agregados da Aula sob a sua direcção⁵⁴. Estranhamente, quatro anos depois, estes trabalhos não haviam ainda sido entregues à entidade que os encomendara, justificando a Academia o seu incumprimento com a consideração de que o Passeio Público não era o local mais apropriado para colocação daquelas obras. Assis Rodrigues argumentava, então, que ficariam melhor numa galeria pública, devendo antes figurar no

⁵⁰ Cf. CASTILHO, Júlio de, *Memórias ...*, p. 93.

⁵¹ Data também do ano de 1837 a encomenda, que fora recomendada pela rainha, de uma imagem de N^{ra} S^a da Glória, para uma capela na ilha de S. Miguel, cujo modelo em barro foi da autoria do escultor. Esta encomenda, que fora dirigida a Assis Rodrigues em 18 de Setembro, seria objecto, em 23 de Novembro desse ano, de um desenho de António Manuel da Fonseca, que apresentou uma proposta em virtude da encomenda se encontrar paralisada, devido à doença de que era vítima Francisco de Assis Rodrigues. O modelo em barro, por fim, é do escultor e data de Janeiro do ano seguinte. (Actas das sessões de 18 de Novembro de 1837 e 12 de Janeiro de 1838. ANBA – *Academia de Belas Artes...* e ANBA – *Actas da Academia ...*).

⁵² Acta da sessão de 30 de Junho de 1837. ANBA – *Academia de Belas Artes...*

⁵³ Acta da sessão de 6 de Junho de 1838. ANBA – *Actas da Academia...*

⁵⁴ *Descrição das obras apresentadas na 1^a exposição trienal da Academia de Belas Artes de Lisboa, 1840*. 1841.



D. João de Castro, Vasco da Gama, Pedro Álvares Cabral, Camões, Infante D. Henrique, João de Barros e Afonso de Albuquerque
– Jardim S. Pedro de Alcântara

jardim do Passeio estátuas ou bustos dos deuses da mitologia, vasos ou outros semelhantes objectos⁵⁵, tão do agrado do gosto clássico.

Encontra-se hoje, no jardim de S. Pedro de Alcântara, uma colecção de bustos, património da Câmara Municipal, parte dos quais não podem deixar de ser os que Assis Rodrigues terá realizado. Além de *Vasco da Gama, Camões, João de Barros* e *Afonso de Albuquerque*, ali figuram também *D. João de Castro* (personalidade citada no relatório da Academia), o *Infante D. Henrique* e *Pedro Álvares Cabral*, que são coerentes com o desejo expresso pelo artista de completar a sua galeria de homens ilustres. Infelizmente, estas obras não apresentam o melhor estado de conservação, sendo no entanto possível verificar que se encontram trajadas à época e perfeitamente individualizadas na sua identidade. Nelas é possível identificar alguns detalhes que se aproximam do registo plástico conferido a outras obras do autor, nomeadamente no que respeita ao tratamento do cabelo. No entanto, provavelmente por terem sido executados a partir de modelos idealizados, está em parte ausente destes bustos a expressão conferida, por exemplo a Castilho, no retrato que o escultor lhe dedicou.

Na primeira Exposição Académica, em 1840, Assis Rodrigues apresentou um baixo-relevo representando a *Tomada de Silves aos Mouros por El-Rei D. Sancho I, no ano de 1189*. Não obstante desta obra apenas se conhecer a descrição que é feita no catálogo da exposição, importa assinalar que ela representa um novo testemunho da correspondência entre escritores e artistas. Reproduzia o solene episódio histórico, então em voga, que fora recordado por Alexandre Herculano a pedido de Castilho⁵⁶, para figurar como “Quadro Oitavo” na obra que o poeta publicara em 1838, intitulada *Quadros Históricos de Portugal*⁵⁷.

⁵⁵ Acta da sessão de 5 de Dezembro de 1844. ANBA - *Actas da Academia de Belas Artes de Lisboa, 1844 a 1850*.

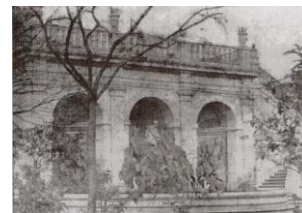
⁵⁶ Referência que é feita por SANTOS, Paula Mesquita, *As Belas Artes do Romantismo...*, p. 51.

⁵⁷ CASTILHO, António Feliciano, *Quadros Históricos de Portugal*. 1989, p. 385 e ss.

O baixo-relevo de Assis Rodrigues representava os Mouros que haviam pactuado entregar a cidade e abandoná-la, não podendo resistir por mais tempo ao cerco português e “D. Sancho Ihes (mantendo), com a autoridade da sua presença, a prometida imunidade, e os (fazendo) passar ilesos por entre a sede de vingança do exército”. Na cena figuravam ainda os bispos de Coimbra e do Porto e vários sacerdotes.

Outra obra apresentada na exposição de 1840, é o modelo de uma *Náiade*, encomenda da Câmara Municipal de Lisboa, e que acabaria por integrar o projecto monumental que fechava o Passeio Público pelo lado Norte. Tratava-se de uma edificação de inspiração clássica, uma escadaria-mirante, ladeada por um elegante corrimão de ferro, com terraço, cujo corpo central apresentava três arcos, sendo o do meio de nicho, onde se abrigava a referida ninfa das fontes. Não deixa de ser significativo que esta obra monumental “sinal de tempos novos”, e que viria a “representar um papel de relevo na crónica lisboeta durante o romantismo”⁵⁸, se enquadre num programa estético de sólidas referências clássicas que, de resto, no que respeita à escultura, permaneceria de certo modo até finais do século, como adiante veremos.

Esta *Náiade*, ninfa da mitologia clássica, que Assis Rodrigues concebe para o jardim de São Pedro de Alcântara⁵⁹, apresenta uma interessante semelhança com a estátua da *Inocência* que Barros Laborão filho concebeu para a Ajuda. A elegância e a delicadeza do porte e da pose são idênticas, assim como o movimento do braço e a inclinação da cabeça. Considerando que Barros Laborão filho era, como vimos, um escultor que se revelava “dentro dum gosto novo”⁶⁰, por via da influência neoclássica de João José de Aguiar, e que aquela estátua foi justamente executada sob sua orientação⁶¹, compreendemos a



Primeira localização da *Náiade*, sob a escadaria-mirante existente – Passeio público

⁵⁸ Cf. FRANÇA, J.-A., *A Arte em Portugal...*, p. 314.

⁵⁹ Conforme indicação do catálogo da exposição de 1840. *Descrição das obras apresentadas na 1ª exposição trienal da Academia de Belas Artes de Lisboa, 1840*. 1841. Esta obra, que passou já pelo Jardim da Estrela, encontra-se hoje no cimo do Parque Eduardo VII, junto à estufa-fria, um local que dificulta a percepção visual da peça e no qual a sua delicadeza clássica é totalmente esmagada pela dimensão do espaço envolvente. Sobre o Jardim de S. Pedro de Alcântara ver SILVA, Raquel Henriques, *Lisboa romântica, Urbanismo e arquitectura, 1777-1874*. 1997.

⁶⁰ Cf. FRANÇA, J.-A., *A Arte em Portugal...*, p. 110.

⁶¹ “O professor me informa que este ajudante trabalhou debaixo das vistas do Substituto João José de Aguiar, na execução de duas estátuas, pelos modelos que tinha feito seu pai...”. *Estado*



Inocência
Manuel Joaquim de Barros
(1821-30) – P. Ajuda
(Lisboa)



Náíade
F. A. Rodrigues (1843) –
Parque Eduardo VII (Lisboa)

semelhança entre as duas. Tratava-se de um gosto concordante com as aspirações de Assis Rodrigues, pelo que é natural que o escultor com ele se identificasse.

A pose desta *Náíade* de Assis Rodrigues é serena e contida. O traje é o grego. A diagonal desenhada pelo braço direito é contrabalançada pelo manto que tomba do ombro esquerdo, bem como a linha desenhada pela perna esquerda é imediatamente compensada pela diagonal oposta, formada pela bainha assimétrica da saia. O rosto inclina-se suavemente, entre absorvido na sua actividade e distante, com uma beleza superior. Definitivamente afastado da expressão da maioria das obras de Machado e simultaneamente distanciado da ausência inexpressiva da maioria das obras de Aguiar, como referimos anteriormente.

Se a concepção do modelo da *Náíade* apresentado na exposição de 1840 foi relativamente rápida, a sua execução em pedra demorou-se no laboratório da Academia. A estátua de oito palmos, que se encontrava “muito adiantada faltando-lhe apenas o acabamento das roupas e extremidades” em Janeiro de 1843⁶², “quase concluída” em Agosto⁶³, só estaria acabada em Outubro do mesmo ano, altura em que é pedido à Câmara Municipal que ela possa permanecer na Academia até à data da exposição trienal, para constar da mesma⁶⁴.

Esta *Náíade* segue os princípios que vimos serem defendidos por Assis Rodrigues no que respeita às proporções, à graça e ao belo ideal, bem evidenciado nos versos que Castilho lhe dedica: “O sol namorado sorri-lhe à lindeza/ Lhe apura delícias em cândida luz,/ Admira-lhe o imóvel da trança não presa:/ Da urna lhe espera torrentes a flux./ Suspiram mancebos, suspiram

Actual das Aulas de Desenho de História, Arquitectura Civil, Escultura e Gravura. IAN/TT – Min. Reino, Mç. 995, Cx. 1118.

⁶² “...levar ao conhecimento da Câmara Municipal de Lisboa que a estátua da Náíade encomendada ao Professor Francisco de Assis Rodrigues está muito adiantada, não se tendo concluído no tempo apazado no ofício de 12 de Agosto de 42 por motivos ponderosos que sobrevieram os quais contrariaram os desejos do mencionado professor”. Acta da sessão de 24 de Janeiro de 1843. ANBA - *Actas da Academia*

⁶³ Acta da sessão de 3 de Agosto de 1843. Idem.

⁶⁴ Acta da sessão de 14 de Outubro de 1843. Idem.

donzelas/ Contrários pesares ao ver a imortal;/ Uns, só de que o mundo não crie iguais belas/ As outras, de que a arte criasse uma igual.”⁶⁵

Clássica, no tema e na forma, esta ninfa das fontes foi objecto dos mais efusivos elogios. Adiante debruçar-nos-emos mais detidamente sobre a postura da imprensa face às obras produzidas nestes anos.

Na mesma Exposição Académica Assis Rodrigues voltava ao tema camonian, apresentando dois ensaios para um monumento ao poeta. Consistiam num modelo em gesso de 3 ¼ palmos de altura e 2 ¾ de largura e num esboceto modelado em barro. No primeiro, um génio apoiando a mão esquerda sobre o escudo das armas Portuguesas elevava, na direita, uma coroa de louros, com a qual coroava o busto de Camões colocado sobre um pedestal. No segundo, um génio coroa Camões que, de pé, segura numa lira.

Pelo desenho publicado no *Jornal de Belas Artes*⁶⁶ podemos verificar que a pose de Camões terá sido aquela que, com algumas modificações, terá dado o mote para uma estátua ao poeta realizada posteriormente, que analisaremos adiante. Quanto ao génio, ao contrário da figura do poeta, é definido por linhas curvas e ondulantes, com uma exuberância no tratamento plástico, pouco comum na obra do escultor e que remete para a escultura de períodos anteriores, nomeadamente no desenho dos panejamentos⁶⁷.



Camões coroado pelo Génio da Nação
F. A. Rodrigues (1843)
Jornal das Belas Artes, Vol. I, 1843-4.

O conjunto de esculturas apresentadas por Francisco de Assis Rodrigues na exposição académica seguinte que, contrariando o período de três anos estabelecido para a realização deste tipo de eventos, só teve lugar quase uma década depois, em 1852, volta a ser significativo. Além dos modelos do Teatro, apresentaria: o *Silêncio*, de tamanho natural, destinado a ser executado em mármore de Carrara, para ocupar um nicho sobre o patim da escada principal do

⁶⁵ Cf. CASTILHO, Júlio de, *Memórias ...*, p. 92.

⁶⁶ *Jornal das Belas Artes*, Vol. I, 1843-44.

⁶⁷ “Em ambas o génio é uma aparição, uma criação aérea (...) que mal se contém nos elegantes e imperceptíveis limites da forma, que parece modelada por encanto...”. SÁ, S. J. Ribeiro de, “Academia de Belas Artes de Lisboa – Exposição de 1843”, in *O Panorama*. 3^o Vol., 2^a série, 23 Março de 1844, p. 183.

vestíbulo do Palácio da Baronesa da Regaleira⁶⁸; quatro bustos em gesso, do Vice-Inspector da Academia de Belas Artes de Lisboa, conselheiro *João José Ferreira de Sousa*, de *António Feliciano de Castilho* (a versão em pedra do modelo de 1836), do *Padre Biancardi* e de *Benjamim Comte*, professor de Gravura de Paisagem; dois modelos representando *Flora* e *Zéfiro* para duas estátuas a serem executadas em pedra de lioz, de grandeza natural, destinadas aos pilares da porta principal do Passeio Público; e um baixo-relevo da sagrada família, provavelmente realizado no âmbito da actividade docente, uma vez que se tratava de uma cópia de uma obra de Miguel Ângelo.

Apesar de não se conhecer qualquer registo gráfico destas obras, a partir dos princípios que vimos Assis Rodrigues defender teoricamente e aplicar na *Náiade*, podemos deduzir que as estátuas do *Silêncio*, da *Flora* e do *Zéfiro*, tratando-se de uma alegoria e de duas figuras mitológicas, não deviam andar muito afastadas do modelo estético adoptado para a ninfa das fontes.

Anotamos aqui que os modelos de toda a escultura do Teatro aguardavam, desde finais dos Anos 40, o ensejo de serem apresentados publicamente numa exposição oficial da Academia, razão por que, tantos anos depois da sua inauguração no edifício, eles figurariam ainda no certame, entre outras obras entretanto executadas. Os modelos para o Teatro seriam ainda apresentados em 1865, na Exposição Internacional do Porto, juntamente com os quatro bustos e a estátua do *Silêncio*, patentes também na exposição de 1852.

Esta repetição de obras, em eventos separados por tantos anos, pode constituir um indicador do abrandamento que a produção artística do Professor de Escultura terá sofrido, a partir de meados da década de 50. Na Exposição Internacional do Porto, em 1865, as suas obras figurariam já ao lado dos modelos para o tão almejado monumento a *Camões*, entregue entretanto, ao cinzel de Vítor Bastos, em 1860.

⁶⁸ O que não teve efeito. Cf. *Revista Universal Lisbonense*. Tomo V, série II, 10 de Fevereiro de 1853, p. 368.

O ano de 1854 assinala um novo retorno de Assis Rodrigues à temática camoneana, numa nova abordagem ao assunto. Um tema ainda não esquecido e ainda pertinente, já que continuava a ser adiado o dever cívico, assumido e reclamado, de exaltação pública do poeta que glorificara o povo português.

A estátua em gesso (FBA-UL), datada desse ano, realizada com o intuito de ser enviada à Exposição Universal de 1855, em Paris, onde efectivamente esteve, juntamente com os bustos de *Castilho* e de *Benjamim Comte*, foi depois apresentada na 4ª Exposição Académica, em 1856. É uma obra sensível, que embora evoque o modelo de 43, acusa, no entanto, a adopção de uma linguagem mais actualizada, optando pelo abandono da abordagem alegórica que ali tão expressamente se patenteava. A lira é substituída pelo livro aberto, apoiado no peito, e a pena em punho confere à figura uma postura mais natural. A pose traduz serenidade, como recomendava Winckelmann, sendo muito distinta daquela que foi escolhida posteriormente por Vítor Bastos para figurar no monumento ao mesmo poeta, solene e heróica.

A indumentária de acordo com a época em que o poeta viveu, já patente nos modelos de 43 e seguida na estátua de *Gil Vicente* para o Teatro Nacional, é uma opção que se demarca de modo evidente dos preceitos defendidos a este propósito pelo mestre Machado de Castro. Para este, a indumentária dos retratados devia obedecer aos imperativos da elegância e da nobreza. Por consequência, devia ser preferido, em todos os casos, o traje dos antigos, por ser o que mais deixa a descoberto o corpo humano, sendo todos os outros, por comparação, deselegantes e banais, fruto da moda, sempre passageira⁶⁹.

Além do traje à época, o modelo de Assis Rodrigues apresenta Camões num momento informal, em que provavelmente o poeta evoca as musas, aguardando a inspiração, situação que fica implícita pela pausa na escrita e pela inclinação da cabeça que parece buscar, mais além, a sugestão para prosseguir, conferindo à composição um especial lirismo.



Camões
F. A. Rodrigues (1854)
– FBA-UL

⁶⁹ CASTRO, Machado, *Descrição Analítica...*, p. 25.

Nesta obra encontra-se bem patente uma atitude que pode ser interpretada como uma herança daquilo que Michael Fried designa ter sido uma reacção ao rococó em meados de Setecentos e que consistia na necessidade de voltar ao que era entendido como a mais alta seriedade, elevada moralidade e estética intemporal da grande arte do passado. Intuito que se conseguia, segundo aquele autor, pelo esquecimento da presença do espectador por parte das personagens que, absorvidas e concentradas nas suas actividades, a elas se abandonavam, pressupondo a ausência de qualquer testemunha⁷⁰, uma atitude que vimos já estar patente na figura da *Náiade*.

Pela apresentação, na Exposição da Academia de 1856, juntamente com o já referido *Camões*, de uma estátua de mármore representando *O Génio da Música*, fica-nos a nota de que Assis Rodrigues prescindira das representações alegóricas apenas de forma pontual, continuando a assumir e a exercer a escultura no âmbito pleno dos modelos que a sua formação lhe havia concedido. Este dado ajuda-nos a demarcar ainda mais claramente o artista, pelas suas opções estéticas, da geração que naquele mesmo certame afirmava as premissas de um novo gosto, sobretudo ligado à representação de paisagens, costumes, cenas da vida quotidiana e problemas sociais da actualidade.

Numa altura em que o nome e as obras de Assis Rodrigues tinham já deixado de mobilizar expectativas e entusiasmos, o escultor continuaria, ainda assim, a trabalhar, fazendo-se representar na 5ª exposição académica, em 1862, com os bustos de dois colegas, os Professores *José Francisco Ferreira de Freitas* e *Domingos José da Silva*, além de uma estátua em gesso da *Santíssima Virgem*.

Por seu lado, o busto do *Marquês de Sousa Holstein*, Vice-Inspector da Academia, uma das poucas obras que sobreviveu até aos nossos dias, data de 1865. O busto que conheceu uma versão em bronze (MC) e algumas em gesso (MC e MNSR) apresenta-se plasticamente na linha do de *Castilho*. Representa o Marquês com uma fisionomia serena e classicamente sem roupa, evocando os



Marquês de Sousa Holstein
F. A. Rodrigues (1865) -
MNSR

⁷⁰ Cf. FRIED, Michael, *Absorption and Theatricality: painting and beholder in the age of Diderot*. 1988, p. 58 e ss.

retratos romanos⁷¹. As opções do escultor na representação do Marquês conferem-lhe solenidade e nobreza e atestam-lhe um carácter próprio e distinto, qualidades que Cerqueira não havia atingido no busto do Duque de Holstein, cuja indumentária, pelo tratamento pouco primoroso, acaba conferindo-lhe um carácter em certa medida vulgar.

3.1.1 – O Teatro D. Maria II

A decoração escultórica do Teatro Nacional D. Maria II, além de constituir uma das mais emblemáticas propostas do género realizadas por artistas nacionais durante a primeira metade de Oitocentos, pode com justiça ser considerada a mais importante encomenda da carreira de Assis Rodrigues e uma das mais relevantes de que a Academia foi encarregue.

O peso desta encomenda deve-se, por um lado, à sua dimensão: um baixo-relevo que decora o frontão, três estátuas de vulto que o coroam e quatro relevos alegóricos que decoram a fachada, cuja execução ocupou, entre 1845 e 1848, não só o Professor de Escultura e os seus Ajudantes, mas também uma geração de escultores, que na Academia se formavam.

Por outro lado, convém considerar a ligação da encomenda a uma das edificações públicas mais marcantes da primeira metade do século XIX, que se impõe, segundo J.-A. França “como a melhor obra lisboeta do romantismo. Ou, se quisermos, como a única obra válida desse período”⁷².

⁷¹ Segundo Diogo de Macedo, data ainda de 1855 uma estatueta em bronze do Marechal Rantzau, que terá realizado juntamente com D. Fernando, provavelmente na altura em que lhe dava aulas particulares de Escultura. Terão ainda feito parte das colecções daquele monarca, além do já referido *Génio da Nação coroando a Camões*, uma *Concha apoiada em três golfinhos* inspirada em Cristophe A. Fratin e um *Amor dormindo*, cópia talvez de uma escultura belga. MACEDO, Diogo de, *Notas Biográficas...*, p. 12.

⁷² Ver sobre este assunto FRANÇA, J.-A., *A Arte em Portugal...*, Vol. I, p. 237 e ss.

Cumpra ainda recordar que, como refere B. Bergdoll, um dos mais duradouros legados do pensamento iluminista⁷³ consistia na convicção de que a arquitectura era a mais pública das formas de arte e de que os edifícios monumentais, tal como os espaços urbanos, eram patrocinadores da renovação da vida cívica⁷⁴.

O Teatro fora de resto objecto, desde os anos 40 de Setecentos até ao fim do século, de um aceso debate internacional em torno do seu papel na vida social e política. Voltaire adiantara a noção de que, tal como na Antiguidade, as produções teatrais providenciavam imagens de rectidão moral no público⁷⁵, tendo pois igualmente um papel social, à imagem daquele que era atribuído às artes plásticas pelos teóricos e artistas neoclássicos.

Simbolicamente, portanto, o facto de ser um teatro o edifício que recebia as esculturas de Assis Rodrigues, tem também um especial significado, de certo modo até redundante com o propósito das obras esculpidas para a edificação, que pretendiam reforçar-lhe o valor.

Importa sublinhar desde já que o papel de Assis Rodrigues foi fundamental na condução de todo o processo da escultura para o Teatro, sendo inclusivamente o responsável pela alteração integral do projecto concebido pelo arquitecto Fortunato Lodi⁷⁶, a quem fora entregue o traçado daquela edificação⁷⁷.

Ao contrário do que acontecera no século anterior relativamente à mais importante encomenda que caracterizara a carreira do seu mestre Machado de Castro, cuja execução tivera que se submeter ao desenho de Eugénio dos Santos,

⁷³ Sendo Lisboa um verdadeiro símbolo da razão triunfante sobre as adversas forças naturais. Ver BERGDOLL, Barry, *European Architecture 1750-1890*. 2000, p. 52 e ss.

⁷⁴ Idem, p. 43.

⁷⁵ Cf. BERGDOLL, *European Architecture 1750-1890*. 2000, p. 56.

⁷⁶ Fortunato Lodi (1812-...) - Arquitecto italiano, que trabalhou em Roma. Era primo da condessa de Farrobo e cunhado do conde de Quintela-Farrobo, para quem “desenvolveu a sua fantasia” na Quinta das Laranjeiras, criando anfiteatros e pequenos pavilhões. Foi também responsável pelo teatrinho neoclássico da mesma quinta. Autor do traçado do Teatro D. Maria II, que foi preferido em 1843, com grande polémica. Cf. FRANÇA, J.-A., *A Arte em Portugal...*, pp. 171, 241e ss.

⁷⁷ Sobre este assunto consultar SEQUEIRA, Gustavo de Matos, *História do Teatro Nacional D. Maria II*. 1955 e FRANÇA, J.-A., *A Arte em Portugal...*, p. 237 e ss.

a escultura do Teatro Nacional foi já da integral responsabilidade da Academia, sendo Assis Rodrigues o autor da esmagadora maioria das obras.

O início do processo data de Julho de 1842, altura em que começaram os primeiros contactos entre o Ministério do Reino e a Academia de Belas Artes de Lisboa⁷⁸. Esses contactos previam que fosse dado cumprimento ao projecto de Lodi, que incluía um programa escultórico.

Assis Rodrigues insurgiu-se imediatamente contra a solicitação que era feita à Academia para elaborar os desenhos da escultura de acordo com o projecto do arquitecto, para serem depois submetidos à apreciação da Comissão do Teatro⁷⁹. Decidido em Conferência que era àquela Instituição de ensino artístico que competia pronunciar-se sobre o programa escultórico, em vez de limitar-se a executá-lo, verificamos que esta proposta foi aceite pelo Governo que se pronunciou sobre o assunto, através de uma portaria datada de 30 de Julho de 1842. Fortunato Lodi foi então convidado a apresentar os desenhos do Teatro⁸⁰, que foram remetidos à Academia em 12 de Agosto, para que a instituição fixasse o significado das estátuas “conforme o fim da obra e o gosto e perfeição das Belas Artes”⁸¹. O programa escultórico inicialmente previsto por Lodi seria assim totalmente alterado e substituído pela proposta da Academia.

A Conferência académica decidia unanimemente, pela mesma altura, que era a Assis Rodrigues que competia a invenção e execução dos desenhos, porque seria ele que se encarregaria depois de concretizá-los em pedra⁸².

⁷⁸ A discussão iniciou-se a partir de uma portaria enviada pelo Inspector-geral das Obras Públicas em que pedia à Instituição de ensino artístico a elaboração de vários desenhos para a decoração escultórica do Teatro. Portaria datada de 19 de Julho de 1842. Acta da Sessão de 22 de Julho de 1842. ANBA – *Actas da Academia...*

⁷⁹ Assis Rodrigues, empenhado defensor do estatuto da Academia e dos artistas que a integravam expôs que era à Academia que competia decidir não só sobre estas obras, como sobre todas as que fossem de Belas Artes. Acusou o pedido de ser “assaz indecoroso”, impróprio e que cumpria ao arquitecto apresentar os desenhos para que a Academia ajuizasse qual o melhor lugar para as estátuas. Ponderou, por fim, sobre a necessidade de fazer ver respeitadamente ao Governo todas as inconveniências da requisição. Tal exposição ficou, uma vez mais, a seu cargo. Acta da sessão de 22 de Julho de 1842. ANBA - *Actas da Academia...*

⁸⁰ Acta da sessão de 2 de Agosto de 1842. Idem.

⁸¹ Acta da sessão de 23 de Agosto em que se leu portaria do Ministério do Reino datada de 12 desse mês. Idem.

⁸² Idem.

Pronunciando-se sobre a proposta de Lodi, o escultor apresentou várias razões que demonstravam a impropriedade da sugestão do arquitecto, que pretendia que fossem colocadas 12 estátuas de 9 palmos sobre a cornija das fachadas Nascente e Poente. Anotava que estátuas daquela dimensão não só não cabiam na pequena sacada de dois palmos, mas também, o lugar onde se pretendia colocá-las não permitia que fossem observadas senão de muito longe. Estas observações, colocadas por escrito⁸³, seriam acompanhadas de uma pequena demonstração gráfica “para cabal inteligência das suas reflexões”. Em alternativa, Assis Rodrigues apresentava uma proposta desenhada e fundamentada através de um relatório circunstanciado que foi aprovada pelos restantes elementos que “(confirmavam) absolutamente a doutrina da exposição do professor”⁸⁴.

Pela memória descritiva que o próprio Assis Rodrigues fez da sua proposta⁸⁵, ficamos a saber que as figuras de *Tália* e *Melpumene*, respectivamente as musas da comédia e da tragédia, faziam parte desse projecto inicial, enquanto para coroar o frontão, o escultor escolhera o grupo *O Génio da nação Coroando a Camões*, cujo modelo em gesso, como vimos, viria a ser apresentado ao público na exposição da Academia de 1843.

Justificando o modesto número de estátuas que propunha, apesar de serem de maiores dimensões, contra as 12 do projecto de Lodi, o escultor apresentava razões de ordem prática e de ordem estética, quaisquer umas, por si sós, suficientes: “Apresento unicamente o desenho do grupo e das estátuas que deixo descritas porque me parece que será suficiente escultura para ornar o

⁸³ “As doze estátuas são alçadas na altura de 60 palmos sobre a cimalha geral, a qual tem cinco palmos de saliência em respeito ao plano em que hão-de ser encostadas as ditas estátuas: ora deitada uma linha, ou raio visual no ângulo de 50 graus, estas estátuas só poderão ser vistas do meio do corpo para cima; lançada outra linha no ângulo de 40, ainda ficarão encobertas do meio das pernas para baixo; e só no ângulo de 25 se poderão lograr as extremidades das figuras até aos maleolos e não até aos pés das estátuas: porém, nesta distância que mede 127 palmos, a vista dos espectadores que só pode descobrir figuras cortadas pelos pés, ou o que é o mesmo, figuras sem pés, perde também a distinção de pequenos objectos, pelos motivos que a física e a óptica têm largamente demonstrado”. A apresentação feita aos restantes membros da Academia foi feita em Conferência académica de 11 de Dezembro de 1842. ANBA – *Anos de 1836 a 1844. Registo de Propostas e Ofícios da Academia Dirigidos a Diversos*.

⁸⁴ Ofício da Academia datado de 20 de Dezembro de 1842. Idem.

⁸⁵ Relatório assinado por Francisco de Assis Rodrigues, datado de 10 de Dezembro de 1842. Idem.

Teatro, e superabundante para empregar por largo tempo os poucos Escultores que existem, mormente sendo todas estas figuras colossais (...) E se para a execução destas há poucos braços e esses poucos enfraquecidos pela mesquinhez e apuro de ordenados, em que tempo poderão eles levar a efeito as doze estátuas de nove palmos de altura que o Sr. Lodi pretende para os lados do Teatro.

Falo diante de professores que têm a inteligência precisa das dificuldades que encerram as obras de escultura feitas em mármore tão rijo como é o nosso mármore de Lioz: não devo iludir o meu cargo e prometer de leve que esta obra tão vasta se poderá executar com os escassos meios que se oferecem (...) Há teatros na Europa que sendo muito mais vastos que o projectado Teatro Nacional, não têm metade das estátuas que para este se requerem (...) dignando-se S. M. encarregar a mesma academia da parte de escultura de que ele deverá ser ornado, creio que é de sua obrigação representar somente nesta parte o que julgar mais acertado, cómodo e congruente ao objecto proposto”.

Recomendava ainda, logo nesse parecer, que a multiplicidade de estátuas propostas pelo architecto fossem substituídas por alguns ornamentos “de fácil execução” e sugeria que as quatro estátuas e os quatro bustos, requeridos por Fortunato Lodi para ornarem os dois salões do Teatro, fossem realizados em gesso ou madeira em vez de pedra, remetendo para posterior apresentação os respectivos desenhos. Ficamos a saber, todavia, que essa tarefa seria entregue a António Manuel da Fonseca, no início de Junho de 1843⁸⁶. O Professor de Pintura foi também convocado a colaborar com Assis Rodrigues nos restantes aspectos que faltava definir, nomeadamente o baixo-relevo que devia ocupar o frontão e os adornos da fachada⁸⁷. Os esboços relativos a estes últimos elementos estavam prontos em Fevereiro de 1844⁸⁸, sendo os desenhos definitivos executados já pelos dois professores, aprovados por Portaria de 22 de Maio do mesmo ano⁸⁹,

⁸⁶ Acta da sessão de 3 de Junho de 1843, em que se refere a portaria do ministério do Reino que confiava a António Manuel da Fonseca essa incumbência. ANBA - *Actas da Academia...*

⁸⁷ Portaria de 26 de Abril de 1844. ANBA – *Livro de Portarias, 1844*.

⁸⁸ Seriam então enviados pelo Governo à Comissão do Teatro em 28 de Fevereiro de 1844. Ver SEQUEIRA, Gustavo de Matos, *História do Teatro Nacional...*, p. 94.

⁸⁹ Portaria de 22 de Maio de 1844. ANBA - *Livro de Portarias, 1844*.

altura em que era dada autorização à Academia para se iniciarem, por fim, as obras.

Na mesma Portaria era garantida aos escultores empregados nos trabalhos do Teatro uma gratificação “moderada”, pelo serviço extraordinário que prestassem, além de serem apresentados os quesitos a observar na decoração interna do edifício⁹⁰. Consta ainda do documento a determinação de se mandar construir, junto à Aula de Escultura, um telheiro com a altura e capacidade precisa para os trabalhos a realizar.

Tudo indica, no entanto, que esse telheiro não terá chegado a ser construído, uma vez que, em Agosto desse mesmo ano, recomendava-se a utilização do vestíbulo da igreja de S. Francisco para Laboratório, realizando-se as obras necessárias⁹¹, espaço que aliás se perpetuaria como o único que permitia, naquele estabelecimento de ensino, a execução de trabalhos de maior porte, por não haver outro mais apropriado⁹².

Depois de indicado o material a utilizar, a pedra de Lioz⁹³, foi então celebrado contrato entre Assis Rodrigues e a Comissão do Teatro, em 22 de Fevereiro de 1845.

O contrato, composto por oito cláusulas, fixava, logo na primeira, o programa definitivo a cumprir: quatro tabelas de onze palmos e um quarto de comprimento, por seis e meio de largura, onde deviam ser esculpidas em meio relevo quatro figuras representando quatro partes do dia; um alto-relevo *Apolo e as musas* composto por nove figuras de onze palmos; no ângulo culminante do frontão e nos extremos deste três estátuas colossais, Camões ou Gil Vicente de treze palmos de altura e a Comédia e a Tragédia de doze palmos. Estabelecia-se

⁹⁰ Para o que a Conferência designou uma comissão composta por António Manuel da Fonseca e André Monteiro da Cruz e que reuniu com a comissão do teatro, a fim de discutir os meios de se executarem os trabalhos. Acta da sessão de 26 de Junho de 1844. ANBA - *Actas da Academia..., 1844 a 1850*.

⁹¹ Portaria de 8 de Agosto de 1844. ANBA - *Livro de Portarias, 1844*.

⁹² Pede-se que sirva de Laboratório permanente por não haver lugar mais apropriado. Ofício datado de 30 de Junho de 1847. ANBA – *Propostas e ofício da Academia dirigidos ao Governo*.

⁹³ “Para as estátuas pensou-se em mandar vir os blocos de mármore dos Montes Claros e de Estremoz, mas parece que o preço assustou a comissão...”. SEQUEIRA, Gustavo de Matos, *História do Teatro Nacional ...*, p. 94. O material para a execução das obras era definido na Portaria de 13 de Fevereiro de 1845. ANBA - *Livro de Portarias, 1844*.

ainda que as estátuas colossais não seriam levadas ao último acabamento pela parte posterior e que seria pago, por toda a obra, 5:850\$000 reis, em doze prestações trimestrais. Acordava-se, por último, que a execução da obra seria feita num período de três anos e que os baixos-relevos do ático, os primeiros a serem executados, estaria prontos entre Agosto e Setembro desse ano.

Os trabalhos iniciaram-se logo em Fevereiro, gerando a natural expectativa por parte do público e por parte da imprensa que afirmava, com razão, ser aquela uma “obra colossal, e talvez a maior peça de escultura que em Portugal se (fizera naquele) século”⁹⁴,

Os prazos foram cumpridos e os quatro baixos-relevos representando as quatro partes do dia foram colocados na fachada do Teatro no final de Agosto. O *Crepúsculo da manhã* e o *Meio-dia* a Oriente, o *Crepúsculo da tarde* e a *Noite* a Ocidente.

A *Revista Universal Lisbonense*, noticiando a colocação dos painéis na fachada⁹⁵, elogiava o reduzido prazo da sua execução e o acabamento e perfeição dos detalhes. Dava ainda nota de que o desenho fora de António Manuel da Fonseca, pertencendo o modelo a Francisco de Assis Rodrigues, decorrendo depois a execução em mármore com o auxílio de José Maria Caggiani, discípulo de Escultura da Academia, e de José Rodrigues Lata⁹⁶, ornatista formado na mesma instituição. Fazia-se referência, já por essa altura, ao alto-relevo do tímpano que, segundo era anunciado, tinha o modelo quase completo.

Não obstante o acelerado ritmo em que decorreram os trabalhos iniciais, o progresso da obra acabou por não ser tão rápido quanto se esperaria, apesar de tomar todos os tempos livres de que os escultores da Academia dispunham. Vemos, por exemplo, que em 1 de Julho de 1846, em resposta a uma solicitação do Ministério da Marinha e Ultramar, que requisitava à Academia a realização de uma estátua de Afonso de Albuquerque para Goa, o Vice-inspector da

⁹⁴ *Revista Universal Lisbonense*, Vol. IV, Série IV, 29 de Maio de 1845, p. 542.

⁹⁵ *Revista Universal Lisbonense*, Vol. V, Série I, 4 de Setembro de 1845, p. 130.

⁹⁶ Discípulos de que falaremos adiante.

instituição, João José Ferreira de Sousa, argumentava não ser possível atender a tal pedido, uma vez que os escultores se encontravam ocupados nos trabalhos de ornato do Teatro.

O próprio Assis Rodrigues, solicitando à rainha que passassem a ser remunerados os seus discípulos e aumentados os Ajudantes⁹⁷, fazia referência às “maiores diligências e fadigas” empregues na concretização dos trabalhos⁹⁸.

Na verdade, ou pela desmotivação dos artistas, ou pela dificuldade do empreendimento, só em Junho de 1847, dois anos após a rápida execução do modelo, ficou concluído o alto-relevo em pedra destinado ao tímpano, que depois de visitado pela realeza, foi exposto no improvisado Laboratório⁹⁹ e por fim colocado, em Agosto, no respectivo frontão.

As três estátuas colossais, por sua vez, estariam prontas cerca de um ano depois, altura em que, após a visita Real, foi novamente convidado o público a admirá-las¹⁰⁰.

A *Revista Universal Lisbonense* volta a noticiar a inauguração das estátuas que faltavam para completar o frontão¹⁰¹, remetendo o pagamento do tributo

⁹⁷ “...o tímpano (...) foi executado pelos srs. Cesarino, Lata, Caggiani e Aragão. A estátua de Gil Vicente foi modelada pelo lente sr. Assis e executada pelo sr. Cesarino. As estátuas de Melpumene e Tália modeladas pelos srs. Assis e Cesarino, foram executadas pelos srs. Lata, Caggiani, Pedro de Alcântara e Eça (...) quatro meios relevos (...) desenhos do sr. Fonseca, modelos do sr. Assis e execução Aragão, Cesarino, Rodrigues, Schiappa, Caggiani e Lata”. *Ilustração Popular*, nº 28, 1866.

⁹⁸ “...bendizando o governo de V. M. por ter cometido esta empresa unicamente a artistas portugueses, colhendo-se assim, não só o seu natural estímulo e animação, mas também uma grande economia para a fazenda pública (...) emprego as maiores diligências e fadigas para que eles se pudessem conseguir – já modelando as ditas estátuas e relevos – já dirigindo a sua execução no ponto a que foram levados – como igualmente tomando sobre si o seu devido aperfeiçoamento, segundo as regras que se acham estabelecidas e pela arte – E como lhe parece que este serviço prestado pode ser considerado extraordinário na sua carreira artística (...) (medida que) concorre para que o estado possa ter perfeitos artistas.” Carta de Francisco de Assis Rodrigues, datada de 28 de Julho de 1849. IAN/TT – Min. Reino, ASE, Lvº. 7, Procº. 283. Mç. 3549.

⁹⁹ Ofício de 21 de Junho de 1847. ANBA – *Propostas e Ofícios da Academia Dirigidos ao Governo*.

¹⁰⁰ “Depois das 3 horas da tarde se dignou SM El Rei de visitar o Laboratório de Escultura e examinar com muita atenção e gosto as três estátuas colossais que representam Gil Vicente, a comédia e a tragédia (...) e com a sua real aprovação houve S. Majestade por bem honrar-me como director desta obra e aos meus ajudantes e discípulos (...) e tendo-se já feito exposição pública dos quatro relevos e do grupo de Apolo e as Musas, rogo a V. Exª a mercê de mandar inserir o incluso anúncio do Diário do Governo, convidando o público a ver também as três estátuas ultimamente concluídas.” Carta de Francisco de Assis Rodrigues, datada de 20 de Maio de 1848. IAN/TT – Min. Reino, ASE, Lvº 6, Procº. 137, Mç. 3545.

devido ao ilustre autor das obras para uma edição seguinte, assegurando, entretanto, que o digno professor alcançara, com aqueles trabalhos, “um triunfo para o seu elevado génio, e para a sua exímia prática”.

Exposta a sequência cronológica da intervenção escultórica no Teatro nacional, passaremos agora à caracterização formal e conceptual do projecto, como veremos em parte discutida pelo próprio autor, em parte apontada e questionada pela imprensa, como acontece no caso da publicação da crítica do Abade de Castro.

Uns meses depois de terminada a obra, era publicada na imprensa a opinião de António Dâmaso de Castro e Sousa¹⁰², segundo J.-A. França um crítico de mérito discutível, cuja erudição era algo caricatural, não obstante os cerca de trinta opúsculos editados, de variadas temáticas, sobre arte e sobre história¹⁰³. O Abade de Castro, como era habitualmente conhecido, assegurava, na sua análise do frontão do Teatro, comprometendo a reputação dos seus autores, que ao contrário do que se afirmava, não se tratava de uma obra de invenção própria, mas antes de uma cópia de um quadro com o mesmo tema, da autoria do pintor alemão A. R. Mengs, cuja estampa circulava pela capital. A acusação mereceria resposta, na mesma publicação, por parte dos professores da Academia¹⁰⁴, que alegavam desconhecer a estampa em questão.

Esta afirmação é digna de uma reflexão mais detida, sobretudo se nos lembrarmos que Mengs é um dos autores mais citados por Assis Rodrigues nos seus escritos. Deste modo, ou efectivamente o escultor conhecia a obra em causa ou, o que julgamos provável, o conhecimento que ele tinha deste autor era sobretudo teórico, perspectiva que outros factos parecem vir confirmar, como veremos mais adiante.

¹⁰¹ *Revista Universal Lisbonense*, Vol. VII, Série III, 22 de Junho de 1848, pp. 345-6.

¹⁰² *Idem*, Vol. VII, Série IV, 26 de Outubro de 1848, p. 560.

¹⁰³ FRANÇA, J.-A., *A Arte em Portugal...*, p. 397.

¹⁰⁴ Carta de 30 de Outubro de 1848. *Idem*, 2 de Novembro de 1848, p. 572.

De qualquer forma, uma vez que a estampa em questão foi exposta na redacção do periódico para quem quisesse conhecê-la, os professores redigiram, depois de a visitar, uma “Demonstração sobre a originalidade do alto-relevo que decora o frontão do Teatro de D. Maria II”¹⁰⁵.

Nesse artigo, começavam por declarar que apenas em defesa da honra da Academia violavam o silêncio recomendado pela prudência e pelas regras da verdadeira crítica. Enunciavam depois ter ponderado “fortes e inquestionáveis argumentos de uma inteira e muito notável dissemelhança” não só no que tocava à “invenção poética”, como no que dizia respeito à “composição gráfica”.

Isto é, a obra não só divergia quanto ao conceito, como também quanto à forma. Na obra de Mengs, Apolo encontra-se de pé coroando o Merecimento, tendo junto de si, sentada, a figura da Memória, mãe das nove musas, quase todas de pé em diferentes posições. No Teatro, Apolo encontra-se sentado, tocando lira, presidindo e regendo o coro de sete musas (já que duas se encontram sobre o frontão). Uma obra tem forma rectangular, outra triangular.



Apolo e as Musas no monte Parnaso (fresco)
A. R. Mengs (1761) – Vila Albani, Roma



Apolo e as Musas
A. M. Fonseca e F. A. Rodrigues (1847) – Frontão Teatro Nacional D. Maria II (Lisboa)

Depreender que a identidade do tema significava cópia da ideia, seria acreditar que todos os grandes artistas se haviam copiado uns aos outros. E rematam a sua intervenção escrita, da qual não houve qualquer nova resposta, encerrando definitivamente a falsa polémica: “Deixamos por último aos metafísicos o pequeno cuidado de determinarem o valor e diferença das entidades expressas pelos termos – pensamento copiado, ideia geral e imitação feliz – empregados todos pelo autor do artigo para significarem a mesma coisa, isto é, a invenção e composição do frontão do sobredito teatro”.

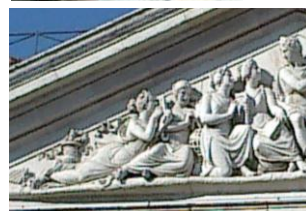
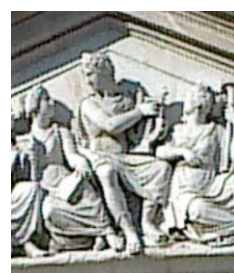
O conflito estabelecido entre as duas partes parece remeter para uma divergência de posturas face aos postulados que deviam regular a criação artística. A crítica do Abade de Castro pressupõe que repetir um tema é o mesmo que imitar ou copiar a ideia que ele representa e devia situar-se dentro dos parâmetros de uma mudança de gosto que se começava a enunciar, como veremos mais adiante. A defesa dos professores da Academia remete para uma

¹⁰⁵ Carta datada de 20 de Novembro de 1848. Idem, Vol. VIII, Série I, 30 de Novembro de 1848, pp. 44-5.

concepção específica de termos como imitação e invenção, no contexto das leituras que vimos servirem de referência a Assis Rodrigues. De acordo com elas, a imitação era diferente da cópia, porque pressupunha criatividade e a originalidade da invenção não residia na novidade do tema ou na forma, mas sim na sua reinvenção ou reinterpretação, como foi defendida por autores como William Hazlitt¹⁰⁶.

Nesta sequência, a semelhança com Mengs, ainda que apenas no que respeitava ao tema, não sugere um desejo de iludir o público quanto à genuinidade da concepção artística. É apenas sintomática da referência neoclássica da escultura do Teatro. O grupo representado no alto-relevo do frontão é, de facto, de absoluta referência grega, notando-se, no equilíbrio da composição e na elegância das formas, o respeito aos princípios que desde sempre Assis Rodrigues defendera, como aqueles que caracterizam a melhor escultura clássica. Os gestos continuam a ser contidos e elegantes, os trajas gregos, as poses estudadas e calmas; a orientação dos olhares, a inclinação dos rostos e a direcção dos braços, combinam-se num todo, conferindo a serenidade e o equilíbrio convenientes a uma composição executada de acordo com o espírito dos edifícios do arquitecto renascentista Andrea Palladio que inspirara Lodi.

Apolo encontra-se sensivelmente no centro da composição, embora as pernas e os braços se alinhem à direita do eixo central, compensando o facto de serem apenas três as musas que figuram desse lado. O seu olhar, por sua vez, orienta-se para a esquerda, equilibrando a composição. A perna e o braço direitos alinham-se sobre diagonais opostas que se cruzam justamente no centro da composição, reforçando o equilíbrio visual. As quatro musas da esquerda dirigem o seu olhar para o deus grego, enquanto a última das três musas da direita funciona como contraponto, orientando o seu rosto na direcção oposta



Apolo e as Musas
(pormenores)
A. M. Fonseca e F. A. Rodrigues (1847) – Frontão
Teatro Nacional
D. Maria II (Lisboa)

¹⁰⁶ Ver HAZLITT, William, “Originality”, in *Art in Theory...*, p. 54 e ss.

àquela em que se situa o eixo central, o que desloca a tensão para o canto direito, zona cujo peso visual seria menor, em função de ter menos uma musa¹⁰⁷.

A mesma preocupação de equilíbrio parece ter presidido a concepção dos quatro baixos-relevos da fachada.

As figuras representadas nos dois painéis colocados a Oriente, o *Crepúsculo da manhã* e o *Meio-dia*, estabelecem entre si uma espécie de diálogo: olhando uma para a outra, parecem pertencer a uma composição única. O *Crepúsculo da manhã* é uma figura feminina alada, reclinada, vestida de túnica, na qual se destacam o braço direito e a perna esquerda. O primeiro encontra-se afastado do corpo e a segunda descoberta pelos panejamentos, cujo arranjo formal confere à figura leveza e elegância. Além disso são um elemento fundamental no equilíbrio da composição. O *Meio-dia* é também uma figura feminina reclinada, coberta com os seus panejamentos flutuantes. Apoia no ombro direito um festão que lhe emoldura o busto, atravessando a figura.

Quanto aos painéis ocidentais, não se verifica neles a mesma relação de complementaridade. Esta heterogeneidade, provavelmente explicável por questões de autoria, é difícil de interpretar à luz dos escassos detalhes que existem sobre a execução do projecto, do qual apenas sabemos ter sido partilhado, tal como o frontão, por Assis Rodrigues e por António Manuel da Fonseca. Nestes painéis encontramos duas figuras aladas, também elas reclinadas e envoltas em panejamentos flutuantes que remetem para o traje grego. O *Crepúsculo da tarde* é representado por uma figura masculina, cujo corpo se encontra apenas semi-coberto. Também neste caso o braço e a perna se conjugam no sentido de conferir equilíbrio à composição, resultando o seu peso visual da forma como se destacam relativamente à figura. No que respeita à *Noite*, caracteriza-a uma especial sentimentalidade. Em vez do semblante impassível e da pose um tanto indiferente, que define as restantes alegorias, esta figura segura maternalmente um bebé a quem parece embalar. A expressão



Crepúsculo da manhã e Meio-dia
A. M. Fonseca e F. A. Rodrigues (1845) – Teatro Nacional D. Maria II (Lisboa)



Crepúsculo da tarde e Noite
A.M. Fonseca e F. A. Rodrigues (1845) – Teatro Nacional D. Maria II (Lisboa)

¹⁰⁷ Note-se que a composição obedece às recomendações de Mengs quando frisava que as composições deviam contar com um número ímpar de figuras. Cf. MENGES, A. R., *Reflexiones sobre la belleza y gusto en la pintura*. 1989, p. 376.

de afecto, que envolve a representação, confere-lhe um dramatismo particular, que não deixou de ser notado e louvado pela imprensa. Cumpre realçar este facto, identificando-o como sintomático da insinuação de um novo gosto, um assunto que merecerá mais amplo desenvolvimento em posterior capítulo.

Além disso, parece-nos importante assinalar que essa componente dramática, que naquele painel se insinua, cria algumas ligações com um outro baixo-relevo, da década seguinte e de outra autoria. Trata-se de uma das primeiras obras do escultor Vítor Bastos, o *Cólera Morbus*, realizada em 1856, na qual o artista levará essa propensão sentimental a um nível extremo, conferindo-lhe obviamente enquadramentos muito mais complexos. No entanto, não deixa de ser possível assinalar que Vítor Bastos tirará ali também partido do efeito dos panejamentos como recurso plástico dramático, sobretudo na figura da morte que paira sobre as suas vítimas, ainda aqui, uma figura feminina reclinada. À exploração plástica dos panejamentos, o escultor acrescenta naturalmente a carga dramática do próprio tema, o que não acontece nestes baixos-relevos do Teatro.

Por outro lado, as figuras alegóricas dos painéis do Teatro, nas suas poses contidas e serenas, nos trajes gregos, no enquadramento decorativo dos panejamentos e no semblante impassível, não podem deixar de fazer referência à escultura neoclássica.

Internacionalmente é possível identificar uma referência muito próxima no baixo-relevo *Nereida rapportant le casque d'Achille* (1815). Da autoria de David d'Angers (1783-1856), então ainda não inclinado para as novas formas românticas¹⁰⁸, esta obra de tema inteiramente diverso, representa também, em torno de uma figurar feminina reclinada, um trabalho intenso de exploração formal da linha curva que, neste caso, não se baseando na representação de um panejamento, criar equivalência com a representação das águas e do seu movimento.



Cólera Morbus
(pormenor)
Vítor Bastos (1856) - MC



Nereida rapportant le casque d'Achille
David d'Angers (1815) –
Col. particular

¹⁰⁸ Ver FRANÇA, J.-A., *História da Arte Ocidental 1780-1980*. 1987, p. 94.

Quanto à escultura de vulto do Teatro, esta sim, da inteira responsabilidade de Assis Rodrigues, é descrita na proposta inicial nos seguintes termos: “O desenho que ofereço pertence à frontaria do edifício. No ângulo culminante personalizei O Génio da nação Portuguesa coroando a Camões: este representado em um busto, colocado em simples pedestal: e aquele figurado em um ligeiro mancebo que lhe oferece a coroa de louro com a mão direita, apoiando a esquerda no escudo das armas portuguesas.”

A imprensa, que elogiou efusivamente o modelo deste grupo em 1844, desconhecia-lhe a história, afirmando sem conhecimento de causa que quanto ao destino que se lhe pensava dar, nem o próprio artista o sabia¹⁰⁹. Manifestava, todavia, sem reticências, a sua opinião relativamente ao boato que corria e que afirmava pretender colocar-se um busto de Camões sobre o Teatro, considerando que roubaria “um lugar que (pertencia) a outro génio digno também de um monumento; mas um monumento que (fosse) um teatro pois a estátua e busto de Gil Vicente em nenhum outro lugar (poderia) estar melhor do que sobre o teatro português”¹¹⁰. Quanto a Camões, faltava ainda “um monumento digno do épico, do guerreiro” que imortalizara a memória nacional.

Da mesma opinião era António Feliciano de Castilho, que se insurgia, na *Revista Universal Lisbonense* de 23 de Maio de 1844, num artigo intitulado “Porque está Camões na berlinda”. Parecendo também desconhecer os pormenores da questão, não obstante a sua amizade com Assis Rodrigues, Castilho apressava-se a reclamar contra o boato que corria de que se tencionava ordenar ao Professor de Escultura da Academia de Belas Artes a execução de uma estátua colossal de Camões para rematar a frontaria principal do Teatro. Permitia-se, no entanto, duvidar da veracidade desta notícia enquanto se lhe não provasse o que havia de comum entre Camões e a arte dramática. Todavia, advertia à laia de prevenção: “Rematar o teatro português (...) com um poeta épico, deixando no esquecimento Gil Vicente sobretudo, (...) seria cometer uma

¹⁰⁹ “...que destino se tenciona dar a qualquer dos grupos do Sr. Assis; mas a este respeito tanto sabemos nós, como a artista e a Academia. Ouvimos dizer que sobre o teatro do Rossio se queria colocar um busto de Camões, e que talvez servisse algum dos pensamentos do Sr. Assis, não acreditamos isto...”. SÁ, S. J. Ribeiro de, *Academia de Belas Artes ...*, p. 191.

¹¹⁰ Idem.

injustiça, e deixar à geração seguinte, para emendar, um erro do peso de muitos quintais...".

Já vimos anteriormente a vontade que Assis Rodrigues manifestara de homenagear o poeta dos *Lusíadas*, pelo que a sua inclusão no programa escultórico do Teatro podia ser uma forma de concretizar esse desejo. Não sendo o Teatro Nacional o imaginado monumento ao poeta, era no entanto uma opção, talvez mesmo a única então possível. Desconhece-se qual o peso das opiniões expressas na imprensa nas determinações futuras do escultor relativamente à escolha das figuras a representar, de resto já estabelecidas e aprovadas em 1842. O que é certo é que no contrato celebrado com a Comissão do Teatro, em Fevereiro de 1845, surge já como hipótese, para coroar o frontão, não o formato de busto, mas o de estátua colossal, sendo avançada a possibilidade de ser representado o fundador do teatro português, em alternativa a Camões¹¹¹. E no final será *Gil Vicente* que constará, entre as alegorias da Tragédia e da Comédia, personificadas nas figuras de *Melpumene* e *Tália*.

Quanto a estas últimas, o artista descrevia as suas opções no relatório de 42: "No ângulo da parte direita do teatro desenhei a figura da tragédia. Tendo esta por objecto representar acções heróicas em que de ordinário se aguarda um êxito funesto; personalizei-a em grave matrona, majestosamente vestida, levantando a taça de veneno em a mão direita, e segurando na esquerda o punhal; a atitude e semblante da estátua deverá anunciar o carácter severo e triste de que os poetas costumam revestir Melpumene (...) No ângulo da parte esquerda delinee a figura da comédia. Consistindo esta numa artificiosa representação das acções humanas conducente a corrigir e emendar os costumes, personalizei-a em uma donzela de semblante agradável e risonho, mostrando a máscara na mão esquerda e encostando a direita sobre o flanco onde aperta nos dedos um rolo de papel: e para distinguir esta figura da figura da fábula costumam os iconologistas juntar-lhe um clarim, de que se fazia uso nos teatros antigos para sustentar a voz dos actores."

¹¹¹ IAN/TT – Min. Reino, ASE, Lvº. 7, Procº. 283, Mç. 3549.

Tália e Melpumene, figuras alegóricas que pertencem à mitologia grega, de gestos contidos e solenes, expressão um tanto ausente, apresentam uma estrutura compositiva simples. De pé, lançadas sobre um eixo vertical, ostentam os respectivos atributos, numa iconografia em absoluta conformidade com a tradição clássica¹¹². De resto, na memória descritiva do projecto, vemos o escultor demonstrar perfeito domínio do assunto, esclarecendo inclusivamente sobre a total diferença de significados que ocorreria, caso se desse a substituição de um atributo por outro.



Melpumene e Tália
F. A. Rodrigues (1848)
– Teatro Nacional D.
Maria II

Os gestos das duas estátuas foram pensados em função do seu lugar no frontão, de um e de outro lado da figura central, que se pretendia destacar. As poses estudadas são suficientemente discretas para impedir que a atenção do observador se disperse, e correctas o bastante para conferir dignidade ao conjunto. Ao contrário do que indica Assis Rodrigues na memória descritiva que faz em 42, ambas as figuras erguem o braço esquerdo, o que acaba por quebrar uma simetria que poderia tornar-se excessivamente monótona, e que é dada não só pela posição das estátuas nos ângulos extremos do frontão, mas também pela posição dos rostos, dirigidos para a figura central de Gil Vicente. Uma solução semelhante à que vimos ser adoptada por J. J. de Aguiar na fachada da Ajuda, onde é também contrariada a absoluta simetria das figuras relativamente ao escudo central, através de pequenas opções compositivas de carácter muito simples, mas eficazes.



Hebe
B. Thorvaldsen (1816) -
Louvre

Interessante é verificar a semelhança existente entre a figura da *Tragédia* de Assis Rodrigues e uma outra realizada quase três décadas antes pelo escultor dinamarquês Bertel Thorvaldsen (1770-1844) que é, aliás, recorrentemente citado no *Dicionário* do escultor português. Trata-se da conhecida *Hebe* (1816) cuja pose é praticamente reproduzida na figura de *Melpumene*, apenas com a substituição de um dos atributos e com a nudez cuidadosamente coberta. Considerado concorrente e antagonista de Canova, Thorvaldsen contrapõe à forma como as obras deste último se relacionam com a alma de quem as olha

¹¹² Também Machado de Castro representara Melpumene, em desenho, com os respectivos atributos. MNAA, inv. 1152/25 Des.

suscitando o desejo de elevação ao sentimento do belo universal, um mundo de “tipos” destituído de emoções e sentimentos, sem relação com o mundo empírico. Ao seu “belo vivo e palpitante” contrapõe um “neoclassicismo teoricamente mais rigoroso”, expresso em figuras elevadas à imutabilidade dos conceitos¹¹³.

Embora, como refere G. C. Argan, a escultura neoclássica tenha tido o seu ponto central no trabalho destes dois escultores, não era contudo possível adoptar coerente e indiferentemente a obra de um ou de outro como modelo de inspiração. O antagonismo entre os dois escultores, baseado nas diferentes interpretações que deram à relação com o antigo, não parece ser, portanto, uma subtilidade da qual Assis Rodrigues tivesse plena consciência, já que se por um lado elegia Canova como o maior estatuário contemporâneo, por outro aproximava-se formalmente da obra do seu principal adversário.

A aparente contradição que acabamos de expor, conduz-nos a uma das ideias-chave que decorrem da análise da sua produção escultórica: a de que o seu conhecimento dos teóricos do neoclassicismo acabava por sobrepor-se àquele que tinha dos escultores propriamente ditos, o que também pode ajudar a explicar uma certa falta de correspondência que nalguns casos se verifica entre a teoria exposta pelo escultor português e a sua prática artística.

Passando agora à estátua central de *Gil Vicente*, verificamos que surge de forma um tanto contrastante, quer pela sua pose pouco convencional, quer por apresentar-se vestida à época, uma prática que a escultura romântica assumiu integralmente na representação das personalidades contemporâneas, abandonando definitivamente as referências à indumentária da época clássica.

A figura de *Gil Vicente* foi criticada no seu tempo por estar “curvada de mais, (e parecendo) estender o braço direito ao viandante que passa”¹¹⁴. Contudo, observada de baixo para cima, a curta distância da entrada do teatro, facilmente se tornam compreensíveis as opções formais do escultor. A inclinação

¹¹³ Cf. ARGAN, Giulio, *Arte Moderna*. 1998, p. 25

¹¹⁴ FRANÇA, J.-A., *A Arte em Portugal...*, p. 245. Uma crítica que foi publicada no Jornal de Belas Artes, Vol. 1, nº 3, 1846, p. 24.

da pose, ainda que possa ser desagradável quando vista de determinados ângulos da praça, permite que quem se encontra perto do edifício consiga estabelecer com a figura uma relação particular, promovida não só pela possibilidade de observá-la integralmente, mas também pelo facto do olhar do retratado convocar o do observador, estabelecendo com ele uma relação.

O oposto acontece, por exemplo, no projecto neoclássico da estátua de *D. Pedro IV* que diante do Teatro se ergue, no qual o pedestal tem uma função distanciadora, como se se tratasse de um altar inacessível, transmitindo a impressão de que se representa efectivamente uma realidade moral superior. A estátua, situada a grande distância do observador, tende a confundir-se com o todo, os seus detalhes são praticamente imperceptíveis. A figura é propositadamente distante, alheia a qualquer acontecimento espacio-temporal, que a afasta do comum mortal, apesar de se encontrar num espaço público¹¹⁵.



Monumento a D. Pedro IV
J. Davioud e E. Robert (1864)
– Lisboa (Rossio)

Ao contrário, a justa dimensão de *Gil Vicente* apela a uma espécie de diálogo com o espectador. A sua atitude não é de distância ou de indiferença, mas de calorosa relação com quem passa, num tipo de cumplicidade que o romantismo procurou fixar e que veremos ser repetidamente adoptada pelo escultor Vítor Bastos, depois da década de 50. Esta atitude de proximidade demonstrava em certa medida que as grandes personalidades, apesar da sua genialidade, eram seres humanos como nós¹¹⁶. A figura de *Gil Vicente* parece, assim, pretender indiciar que as suas virtudes são as do próprio povo, também numa referência directa ao teor das suas obras, criando uma identificação sócio-emocional com o público.



Gil Vicente
F. A. Rodrigues (1848) –
Teatro Nacional D. Maria II

O efigiado esboça uma espécie de vénia, segurando na mão direita um grosso rolo de papel. Se por um lado ostenta um vestuário moderno, retratado com fidelidade histórica, não deixa, por outro, de sustentar um atributo que evoca ainda os elementos de identificação das personagens utilizados por uma linguagem formal e semântica antiga. A figura organiza-se segundo dois eixos

¹¹⁵ Ver REYERO, Carlos, *La escultura conmemorativa en España: la edad de oro del monumento público, 1820-1914*. 1994, p. 72.

¹¹⁶ Idem, pp. 134-68.

diagonais opostos, desenhados na parte superior pelas linhas paralelas dos braços e na parte inferior pelas linhas das pernas, num balanço que confere à estátua uma pose relativamente original, contrastante com a verticalidade contida das alegorias. Uma pose que acaba por apresentar uma certa teatralidade, possivelmente intencional, atendendo à personalidade que representa. A sua naturalidade, remetendo para a captação instantânea de um dado momento (que será longamente estudada pelos artistas da geração romântica, sobretudo nos desenhos e esboços¹¹⁷), faz com que se afaste definitivamente da idealização sustentada por Assis Rodrigues nos seus registos teóricos e ostentada por todas as restantes representações escultóricas do Teatro.

Quanto à relação com o espectador, como refere Michael Fried, fora um assunto predominante no que respeita à evolução da representação da pintura francesa em meados do séc. XVIII. Já antes Roger De Piles, citado por Assis Rodrigues nos seus textos, defendera que a pintura devia ser pensada como um palco onde cada figura desempenha um papel. Diderot (1713-1784) embora opondo-se à teatralidade “postiça” das cenas, defendia igualmente que o quadro devia funcionar como um palco onde se desenvolviam as acções e os dramas. A pintura devia atrair num primeiro momento, deter, e, por fim, prender o espectador, que ali permanecia, incapaz de se mover. Uma perspectiva também herdada de De Piles que enfatiza esta ideia de atrair, surpreender e fazer parar o espectador, num reconhecimento de que a arte era inevitavelmente endereçada a uma audiência que precisava ser conquistada¹¹⁸.

Embora referindo-se sobretudo à pintura, esta ideia pode ser transposta para a arte em geral, e esta relação com o espectador encontrada nas escultura que Assis Rodrigues concebeu para o Teatro. A figura de *Gil Vicente* reflecte, sem dúvida, esta necessidade de se relacionar com o espectador, e foi claramente concebida, por tudo o que já foi exposto, a contar com a sua presença e o seu

¹¹⁷ Esta fixação instantânea de um momento fugaz, a captação ocasional de uma pose foi explorada nomeadamente por Vítor Bastos. Contraditoriamente o seu *Camões*, não obstante a pose arrebatada e heróica, é classicamente contido, estático e distante.

¹¹⁸ Cf. FRIED, Michael, *Absorption and Theatricality...*, pp. 77, 80 e 92 e ss.

olhar, ainda que Diderot reconhecesse que só negando a presença do espectador, estabelecendo a ficção da sua ausência ou não existência se garantisse o seu lugar, detido em frente à obra¹¹⁹. Na verdade, o escultor português como que joga com estes pressupostos, consciente ou inconscientemente, na conjugação das estátuas do frontão: as duas alegorias ignoram o espectador, absorvidas no seu papel, enquanto *Gil Vicente* se curva para ele, saudando-lhe a presença e a atenção.



Frontão do Teatro N. D. Maria II
F. A. Rodrigues e A. M. Fonseca (1847-8)

Falando desta estátua colossal, cuja execução acompanhara de perto, e durante a qual confabulara com o seu autor¹²⁰, Castilho descrevia: “Começou com alacridade a obra; foi voando com fúria entre as mãos do nosso Rodrigues, até que enfim apareceu com público aplauso sobre o teatro marmóreo (...) Voavam as astilhas e lascas, desnudando cada vez mais as soberbas formas, que ele andava procurando, e que eu, a cada nova revelação, espreitava e palpava com enlevo; vinha pululando do embrião o homem, do homem o poeta, e do poeta para ambos nós o entusiasmo.” E ao reproduzir o diálogo que se estabelecia, anotava como Assis Rodrigues defendia então, no seu discurso, não só a imortalização dos heróis do passado, mas também a dos cidadãos beneméritos¹²¹, pressupondo a consagração, através dos monumentos, de personalidades contemporâneas e da história recente, como vemos ser defendido nos seus textos, para estímulo do povo à prática das virtudes. Princípio que o escultor adoptou, em certa medida, através dos bustos, e ao qual os artistas românticos dariam continuidade, posteriormente, em diversos monumentos espalhados pela cidade.

¹¹⁹ Idem, p. 103.

¹²⁰ “Que de vezes, durante o lavor daquela estátua mais que heróica, e semicolosso, não passei horas agradáveis a conversar com o artista, sob a abóbada sonora da sua vasta oficina no extinto convento de São Francisco”. CASTILHO, António Feliciano de, *Camões Estudo Histórico Poético*. 1906, p. 46.

¹²¹ “Que mais digno uso do mármore - dizia o professor na sua complacência de artista - do que imortalizar o génio (...) Porque razão raça efémera de ingratos, continuaremos a deixar dormir os heróis no esquecimento dos sepulcros (...) Recordas-te do que dizia Cícero? Honra, alimenta as artes; todos se incendem na cobiça da glória.

Pelo desprezo da glória, acrescentava Tácito, se vai ao desprezo da virtude. Juízes mais competentes na matéria não os podia haver.

Demétrio Falareu, fundo político e filósofo, grande orador e poeta, sabia já o que nós vaidosos parecemos ainda ignorar, quando para galardões e incentivos a toda a variedade de préstimos, povoou Atenas com 360 estátuas de bronze de cidadãos beneméritos”. Idem, pp. 46-7.

A escultura do Teatro D. Maria II apresenta-se, pois, como a mais importante obra do escultor e podemos afirmar que ela comporta uma síntese de todo o seu trabalho artístico e, uma vez cruzada com a sua produção teórica, uma síntese do seu pensamento sobre arte.

Integra os valores intemporais da escultura Antiga, num apuro de formas e conceitos que as alegorias e as figuras mitológicas lhe permitem, em referência expressiva à cultura clássica. O belo ideal é reunido numa só figura, a perfeição, o equilíbrio, a simetria, o contorno, a serenidade e a impassibilidade dos modelos, todos estes valores ali se patenteiam. A actualidade e a adaptação da linguagem dos antigos às ansiedades e aspirações modernas ali aparece igualmente representada, através da figura de Gil Vicente que, do ponto de vista formal, se afasta efectivamente de um registo clássico mais rígido, para protagonizar uma familiaridade com o observador que só posteriormente será desenvolvida na escultura nacional.

Por outro lado, esta figura promove a ideia, já anteriormente defendida pelo escultor, de consagração dos grandes vultos que fizeram a glória de uma nação, dos heróis, sejam militares, sejam civis, como é o caso. Esta conjugação de valores, porém, mais do que uma cedência aos princípios que os artistas românticos nacionais defenderam, era entendida por Assis Rodrigues, como tivemos oportunidade de ver, como uma extensão do seu neoclassicismo, enraizado nos exemplos da civilização grega e no papel social que a arte tinha a desempenhar. Além, portanto, de contribuir para a construção ou reconstrução de uma identidade nacional, o elogio a figuras notáveis da nação tinha objectivos mais genéricos como era servir de modelo a uma sociedade melhor, mais aperfeiçoada, pelo papel instrutivo e moralizador.

Nesta perspectiva, julgamos que a presença da esfera armilar entre jarrões e liras, no baixo-relevo de *Apolo e as Musas*, pode ser entendida não só como um registo iconográfico neomanuelino, como afirma Fernandes Pereira¹²², numa recuperação de um elemento profundamente simbólico de uma das épocas áureas da história nacional, mas igualmente como uma referência



Tímpano do Frontão do Teatro Nacional D. Maria II
(pormenor)
F. A. Rodrigues e A. M. Fonseca (1848)

¹²² PEREIRA, José Fernandes, *Dicionário de Escultura Portuguesa*. 2005, p. 517.

passível de ser integrada no brilho cultural e científico da Antiguidade, entre os gregos de Alexandria, onde teve origem.

Anotava Júlio de Castilho (1840-1919)¹²³ que “havia em Assis Rodrigues talento robusto, desenvolvido no calor das tradições puramente clássicas”¹²⁴. Na verdade, mais do que a tradição clássica herdada dos seus mestres, foi a actualização de valores que o aprofundamento teórico dos conteúdos neoclássicos internacionais lhe trouxe, que lhe permitiu, mesmo no campo da produção escultórica, ter uma projecção impar. O seu único verdadeiro rival só surgiria na segunda metade do século XIX, na figura de Vítor Bastos, que acabará por ser, ainda que informalmente, herdeiro do “eterno” pensamento clássico, não obstante constituir-se representante assumido do novo gosto.

3.1.2 – O monumento a D. Pedro IV

Com a obra escultórica do Teatro Nacional não se encerrava a intervenção de Assis Rodrigues na praça do Rossio. O outro grande empreendimento em que esteve envolvido tem lugar nessa mesma praça que, aliás, fora eleita desde a Revolução Liberal “como espaço comemorativo de uma nação à procura de uma nova identidade”, como é classificada por Miguel

¹²³ Júlio de Castilho fazia um balanço das memórias de seu pai, António Feliciano de Castilho, rendido admirador do escultor. António Feliciano de Castilho falava de Assis Rodrigues comparando-o a uma das figuras da mitologia, Prometeu. Imagem particularmente apreciada pelos poetas românticos, Prometeu era a encarnação da liberdade humana e da coragem de enfrentar o próprio destino. Fez do limo da terra um homem e roubou o fogo escondido no Olimpo para dar-lhe vida. Castilho estabeleceria a comparação em relação às esculturas que ganhavam vida sob o cinzel de Assis Rodrigues: “Ó tu que a ciência e o génio diriges/ ó novo, piedoso, melhor Prometeu!”. CASTILHO, Júlio de, *Memórias de Castilho*. 1929, Livro III, p. 92.

¹²⁴ Idem, p. 93. Chamava ainda a atenção para a injustiça que era falar-se de Assis Rodrigues “como de um pobre homem de pouco saber e pouco engenho”, acrescentando que só “quem sabe o que foi naqueles tempos pré-históricos o ensino das Belas Artes entre nós, dá valor ao dispêndio que era mister de forças vitais (...) para conseguir mesquinhos resultados”. Com efeito, alguns dos desempenhos nos quais Assis Rodrigues consumiu tempo e energia, nomeadamente no estrito âmbito dos trabalhos desenvolvidos em prol dos interesses da Academia, não lhe trouxeram, como vimos, o merecido reconhecimento. Outros, tiveram uma projecção que acabou por se revelar aquém das expectativas, pelo menos no imediato, como foi o caso dos trabalhos realizados em torno das reformas do ensino.

Faria¹²⁵. Tal como o edifício do Teatro, também esta obra contribui para a caracterização do espaço urbano em que se insere, sendo potencialmente influente na própria estruturação da sensibilidade social.

O empreendimento apresentava de resto um largo significado, não só social, mas também artístico, porque correspondia à edificação, depois de várias décadas de sucessivos projectos sem concretização¹²⁶, de um monumento em memória de *D. Pedro IV*.

Embora não seja da autoria daquele escultor, foi seleccionado e erigido sob orientação de uma comissão na qual o seu papel sobressai. Nomeada em 1864, dava por fim cumprimento à difícil e longa tarefa de regular o concurso, aprovar o modelo do monumento e acompanhar a sua construção¹²⁷.

A ideia de um monumento a *D. Pedro IV* surge em 1834, na sequência da sua morte. Segundo informação de José-Augusto França¹²⁸, Joaquim Rafael propôs, por essa altura, três projectos que não tiveram qualquer sequência¹²⁹, como o não teve a coluna concebida por Possidónio da Silva e levada por

¹²⁵ FARIA, Miguel, "O Modelo Praça/Monumento Central na Evolução Urbanística da Cidade de Lisboa", in *Actas do Colóquio Lisboa Iluminista e o Seu Tempo*. 1994, p. 67. Ver também SILVA, Raquel Henriques, *Lisboa romântica, Urbanismo e arquitectura, 1777-1874*. 1997.

¹²⁶ "A história dos monumentos a D. Pedro IV dava bem um livro, para nossa vergonha!". Assim reclamava João Cristino da Silva em 1866. SILVA, João Cristino, *Segunda Visita à Exposição Internacional do Porto em 1866*. 1866, p. 11. Sobre o monumento a D. Pedro IV ver SILVA, Raquel Henriques, *Lisboa romântica*....

¹²⁷ Recorde-se que as propostas para um monumento a erigir no Rossio remontavam a 1803, ano em que João Henriques de Sequeira, funcionário da Secretaria de Estado da Fazenda, assinou um primeiro projecto de monumento que consistia numa estátua equestre em honra do então príncipe regente. Com a revolução liberal de 1820, eleita aquela como refere Miguel Faria, o projecto de ali erguer um monumento ganhou novo fôlego e novo tema – os levantamentos liberais. Estávamos em 1821. Nessa altura, também uma segunda versão do documento de 1803 é apresentada, proposta evidentemente pouco oportuna, no âmbito das ideias que se desejava fossem celebradas, num espaço revalorizado politicamente. Miguel FARIA, fazendo referência a informações citadas por Isabel Nobre VARGUES, acrescenta que "ali se assistiria, em 1820, a uma pequena *tomada da Bastilha*, com a invasão dos cárceres do Tribunal do Santo Ofício e com a destruição da estátua da Fé pela população." Segundo o mesmo autor, outros quatro projectos surgiram na mesma altura. O primeiro dos quatro a ser apresentado foi o que Luigi Chiari, a 19 de Fevereiro, o segundo, a 23 de Março, pertencia a Domingos Sequeira e os restantes de Jerónimo Correia Lage e de Malaquias Ferreira Leal foram apresentados em Maio, sendo escolhido o de Domingos António Sequeira, que chegou a ter as obras iniciadas. (Ver FARIA, Miguel, "O Modelo Praça...", p. 67-8 e 73).

¹²⁸ Ver FRANÇA, José-Augusto, *A Arte em Portugal ...*, p. 333 e ss.

¹²⁹ "...três modelos para uma estátua figurando o "Libertador", para uma memória da batalha da Asseiceira e com um obelisco (...) e, mais ambiciosamente, para um monumento onde se guardasse o coração do herói, pirâmide algo egípcia no interior octogonal da qual, entre estátuas alegóricas e diante da urna, se desenrolariam cerimónias religiosas." Idem, p. 335.

Saldanha à Câmara dos Pares, ou o convite lançado aos cidadãos, em 1836, pela Sociedade Patriótica Lisbonense.

Joana Cunha Leal, a propósito do novo concurso aberto em 1842, indica que foram 20 os projectos concorrentes, expostos ao público, durante uma semana, numa sala dos Paços do Conselho¹³⁰. Já nessa altura se instalava acesa polémica em torno da nacionalidade dos autores a quem entregar a concepção do monumento, que o sentimento nacionalista romântico aconselhava fosse portuguesa¹³¹. Entre os concorrentes encontrava-se pelo menos um português, José da Costa Sequeira¹³², professor Substituto de Arquitectura na Academia e sobrinho de Domingos António Sequeira que, vinte anos antes, vira aprovada a sua proposta de monumento para o centro daquela praça. Em 1851, nomeada nova comissão, chegou a ser erguido um pedestal, conhecido popularmente como “o galheteiro”, demolido em 64, antes de ter chegado a receber qualquer estátua. Não obstante os elogios tecidos pela imprensa a uma última comissão nomeada em 1860, considerada “devidamente habilitada” para dirigir com sucesso os trabalhos do concurso então aberto¹³³, também este decorreria sem outra repercussão senão a apresentação da proposta de uma estátua pedestre da autoria do escultor e académico de mérito Anatole Calmels¹³⁴.

¹³⁰ Ver LEAL, Joana Cunha, *Giuseppe Cinatti ...*, p. 46 e ss. A autora faz referência ao carácter dos projectos: oito colunas com estátua, quatro fustes também com estátua, um templo com a figura de D. Pedro sob a parte central, um arco do triunfo, seis monumentos “baixos” formados de “parte inferior, base, pedestal e estátuas”.

¹³¹ Cf. Idem, p. 44.

¹³² Ver SEQUEIRA, José da Costa, *Memória descritiva do projecto para o monumento que se pretende consagrar à memória do Senhor D. Pedro duque de Bragança*. 1842. Sequeira propunha a realização de uma estátua pedestre, sobre uma coluna. O Regente vestido à general, tinha a mão esquerda sobre o peito. O pedestal no qual assentava a coluna exibia três baixos-relevos representando momentos decisivos da vida do governante para os destinos do país: a outorga da carta constitucional, a abdicação da coroa e o desembarque nas praias do Mindelo.

¹³³ A comissão fora nomeada em 29 de Julho de 1859. Ver *Revista Contemporânea de Portugal e Brasil*. 1859, p. 247. Cf. ALMEIDA, Sílvia, *Vítor Bastos...*, p.170-1.

¹³⁴ Anatole Calmels (1822-1906) – Escultor francês instalado em Portugal desde antes de 1858, estudou escultura em Paris na Escola de Belas Artes, tendo sido discípulo de Pradier e Blondel. Académico de mérito da Academia de Belas Artes de Lisboa, foi mestre de Alberto Nunes e da 3ª duquesa de Palmela. Entre a sua vasta obra contam-se o grupo de figuras representando a *Glória coroando o Génio e o Valor* sentados a seus pés, no alto do Arco da Rua Augusta, o baixo-relevo do frontão do edifício dos Paços do Concelho de Lisboa e da Escola Politécnica, as estátuas no jazigo dos duques de Palmela e a estátua equestre de D. Pedro IV no Porto. Cf. FRANÇA, J.-A., *A Arte em Portugal...*, Vol. I, pp. 288-9, 318, 324, 330, 335, 337, 339, 341 e 352.

A comissão de 1864 que, por fim, levaria a cabo a concretização da “obra-símbolo” do constitucionalismo¹³⁵, foi nomeada em 8 de Março e era composta por figuras de variadas proveniências. Integravam-na o Marquês de Sá da Bandeira, o Duque de Palmela, o Marquês de Sousa Holstein e o Conselheiro Husson da Câmara (Vice-inspector da Academia e o seu antecessor), além dos artistas Visconde de Meneses, Miguel Ângelo Lupi, Marciano Henriques da Silva e, como foi referido, Francisco de Assis Rodrigues¹³⁶, de todos o que tinha uma formação artística que mais directamente se afinava com o objecto que ali os reunia – a eleição de um monumento escultórico.

Esta nova comissão não veio substituir, pelo menos na totalidade, os membros integrantes da anterior. No relatório assinado pelos seus elementos, em 1867, constam ainda, além das personalidades citadas, o Conde de Farrobo, como Presidente, o Marquês de Fronteira, o Duque de Palmela, o Visconde de Benagazil e os académicos João Maria Feijó e Joaquim Pedro de Sousa. A sua primeira missão consistiu em “examinar detidamente todos os trabalhos antigos que estavam na secretaria das obras públicas”¹³⁷, não chegando a aprovar nenhum dos projectos, por considerar que não reuniam as condições necessárias. Decidiu então abrir um concurso internacional, para que a diversidade e a riqueza de soluções apresentadas oferecesse ao empreendimento maior garantia de sucesso. Para tal, foi publicado um programa, que estabelecia o prazo de seis meses para entrega dos projectos. Fazia-se também a descrição do local, com a indicação das dimensões da praça, altura dos edifícios circundantes e perfil da fachada do Teatro D. Maria II.

Embora a comissão considerasse que o local previsto não oferecia as condições ideais para o empreendimento, reconhecia ser a praça mais regular, espaçosa e central para o efeito. Quanto ao género e estilo do monumento, a sua escolha era deixada ao critério dos concorrentes, sendo apenas excluída a estátua equestre, não só porque a soma destinada à obra parecia insuficiente,

¹³⁵ Cf. LEAL, Joana Cunha, *Giuseppe Cinatti ...*, p. 44.

¹³⁶ Cf. *Relatório apresentado a Sua Excelência o Ministro das Obras Públicas pela comissão nomeada em 25 de Fevereiro de 1864 para tratar da erecção do Monumento À Memória de Sua Majestade Imperial o Senhor D. Pedro IV*. 1868, doc. 1.

¹³⁷ *Idem*, p. 8.

mas também porque o desaconselhavam as dimensões da praça e a proximidade da estátua de *D. José I*. Além disso, julgava-se que a exaltação das virtudes cívicas do homenageado, celebrando preferencialmente a outorga da carta constitucional, correspondia melhor ao desejo público. A escolha dos materiais a utilizar era também da competência dos autores, à excepção da estátua de D. Pedro que deveria ser de bronze, material que além da sua resistência e durabilidade, permitia diferenciá-lo de outras figuras que viessem a existir. Os projectos deviam respeitar o mais absoluto anonimato, segundo um sistema que era indicado, e definia-se também que seria feita uma exposição pública de todos os modelos.

No decurso dos trabalhos, várias sub-comissões foram sendo nomeadas, fazendo Assis Rodrigues parte de todas elas. A primeira, em funcionamento quase quotidianamente, entre Novembro de 64 e Março de 65, encarregou-se de “tudo quanto dissesse respeito à recepção, arrecadação e exposição dos objectos”¹³⁸, incluindo a escolha do local mais adequado para o fazer, que acabou sendo a própria Academia de Belas Artes. Chegado o último projecto em meados de Fevereiro de 65, a exposição inaugurou a 22 de Março e esteve patente ao público até ao fim de Abril, tendo sido atribuída a execução do catálogo a Assis Rodrigues e a Miguel Ângelo Lupi¹³⁹.

¹³⁸ Idem, p. 15.

¹³⁹ Miguel Ângelo Lupi (1826-1883) – Matriculou-se na academia de Belas Artes de Lisboa em 1841. O seu percurso naquele estabelecimento foi marcado por prémio sucessivos na disciplina de Desenho Histórico, entre 41 e 43, passando depois ao curso de Pintura Histórica. Empregou-se, em 49, como funcionário público, exercendo a pintura apenas nos tempos livres. Em 1860 partiu por fim para Roma, com uma pensão do Estado, para continuar os seus estudos artísticos, depois do mérito que lhe foi reconhecido com o retrato de D. Pedro V colocado no Tribunal de Contas. Regressou a Portugal em 63, sendo nomeado, no ano seguinte, professor interino de Pintura Histórica na Academia de Belas Artes de Lisboa, passando, em 67, à posição de Proprietário daquela cadeira, em substituição de António Manuel da Fonseca. A sua obra é vastíssima e foi muito aplaudida pelo público, nomeadamente nas exposições da Sociedade Promotora das Belas Artes em Portugal. Foi ainda premiado na Exposição Internacional de Madrid, em 1871 e na Exposição Universal de Paris, de 1878. Além de pintor histórico, Lupi pintou também alguns quadros de género e de paisagem, além de ser um dotado retratista. Entre as suas obras contam-se as pinturas premiadas *Mãe* e *As Lavadeiras do Mondego* e o quadro *O Marquês de Pombal determinando a edificação de Lisboa*, encomenda da Câmara Municipal de Lisboa e que figura na sua sala de sessões. Cf. *Portugal: Dicionário Histórico, Corográfico, Heráldico, Biográfico, Bibliográfico, Numismático e Artístico*. Vol. IV, p. 585-6. Ver ainda SILVEIRA, Maria de Aires e TAVARES, Cristina, *Miguel Ângelo Lupi*, 2002.

Oito longas sessões conduziram à escolha do vencedor entre os 87 projectos expostos. Uma primeira votação seleccionava apenas 30, dos quais foram excluídos 20, seguindo-se a escolha dos cinco projectos a serem premiados. O modelo vencedor foi encontrado por maioria de votos e não por unanimidade e tanto Assis Rodrigues como o Conde de Farrobo foram defensores do projecto de António Tomás da Fonseca¹⁴⁰, que veio a ficar em segundo lugar. Para os dois elementos, a coluna proposta pelo arquitecto português era a “mais patriótica no pensamento e a mais grandiosa”¹⁴¹. Quanto ao resto, concordavam com os demais membros da comissão em afirmar que o modelo da coluna era o mais adequado ao monumento, decisão que, aliás, fora já enunciada pela comissão anterior que tinha considerado que, atendendo à forma da praça, nenhum outro poderia “ostentar a grandeza e elegância necessárias”¹⁴².

A obra vencedora mantinha também o modelo da coluna, mas era como se sabe assinada por dois artistas franceses, o arquitecto Davioud e o escultor Elias Robert. Seguindo os receituários académicos de meados de Oitocentos ensinados em Paris, a obra tem o mérito, segundo Raquel Henriques da Silva, de apresentar figuras bem talhadas, elegantes, que ampliam e intensificam as iconografias clássicas e o gosto pela narrativa transformando as obras em livros de história lendária¹⁴³.

Os cinco projectos premiados foram transportados para as salas centrais da galeria de exposição, devidamente identificados e com a indicação do prémio



Monumento a D. Pedro IV
(pormenores)
J. Davioud e E. Robert (1864)
– Lisboa (Rossio)

¹⁴⁰ António Tomás da Fonseca (1822–1894) – Filho e discípulo do pintor António Manuel da Fonseca, foi pintor e arquitecto. Em 1844 partiu para Munique, depois de polemicamente premiado no concurso da Academia. Incomodado pelo rigor do clima terá desistido, voltando no entanto em 46, altura em que trabalhou com Cornelius. Foi professor da cadeira de Desenho e Ornato da Academia de Belas Artes, da qual viria ser director em 79. É do seu risco a casa mourisca da Quinta do Relógio, em Sintra, que data dos Anos 50. Premiado com o segundo lugar no concurso para o monumento a D. Pedro IV em Lisboa, em 1868, foi também autor de um projecto para a Academia de Belas Artes de Lisboa em 1870. A sua obra mais notável é talvez o *Monumento aos Restauradores*, inaugurado em 1886. Cf. FRANÇA, J.-A., *A Arte em Portugal...*, pp. 278, 318, 338, 340 e 377.

¹⁴¹ *Relatório apresentado a Sua Excelência o Ministro das Obras Públicas pela comissão nomeada em 25 de Fevereiro de 1864 para tratar da erecção do Monumento À Memória de Sua Majestade Imperial o Senhor D. Pedro IV*. 1868, p. 31.

¹⁴² Cf. ALMEIDA, Sílvia, *Vítor Bastos...*, p.170.

¹⁴³ Cf. SILVA, Raquel Henriques da, “Estatuária académica: entre a norma, a história e a sensibilidade romântica”, in *Estatuária e Escultura de Lisboa*. 2005, p. 25.

que lhes fora atribuído. A decisão contou com o apoio do público, embora criticada por alguns artistas, como é o caso de João Cristino da Silva¹⁴⁴ que defendia que pelo menos a execução do projecto vencedor deveria ser entregue a cinzéis nacionais¹⁴⁵, numa batalha que também fora a de Castilho e Herculano¹⁴⁶. Mas talvez não houvesse cinzéis nacionais disponíveis. Escultores portugueses com obra feita e provas dadas tínhamos o próprio Assis Rodrigues que, por razões óbvias, não podia assumir esse encargo e Vítor Bastos, então empenhado na execução, já com considerável atraso, do monumento a *Luís de Camões* (1862-67). Outros cinzéis existiriam, mas dificilmente com a experiência e a competência necessárias para assumir uma obra desta envergadura. A própria comissão chegou a ponderá-lo, mas achou prudente, a benefício da garantia de sucesso do empreendimento, confiá-lo aos seus autores. Poderia não haver quem soubesse executá-lo com fidelidade, ou mesmo não quisesse aceitar semelhante encargo.

Em nome da mesma garantia e mediante as incontáveis dificuldades que se apresentaram, desde a dúvida da capacidade das pedreiras portuguesas em oferecerem peças suficientemente grandes, até às incomportáveis despesas de transporte, acabou-se também por prescindir do desejo inicial de que os materiais empregues na execução fossem todos portugueses.

Assis Rodrigues integrou igualmente a sub-comissão encarregue de tratar do projecto de contrato com o artista Elias Robert, que incluía a discussão de

¹⁴⁴ João Cristino da Silva (1829-1877) – Discípulo de Manuel da Fonseca e André Monteiro da Cruz, nas aulas de Pintura Histórica e Pintura de Paisagem e Produtos Naturais, na Academia de Belas Artes de Lisboa, na qual ingressou em 1841. A sua índole revoltou-se contra os métodos pedagógicos desta, tendo abandonado o curso em 1847. Instalou uma oficina de gravador, ponto de encontro de muitos artistas novos, seus colegas da Academia, entre os quais Metrass, Anunciação e Vítor Bastos. Em 1855 envia à Exposição Universal de Paris a famosa obra *Cinco artistas em Sintra* (considerado por J.-A. FRANÇA o manifesto do romantismo pictórico nacional. *A Arte em Portugal...*, Vol. I, p. 488), homenagem à geração romântica ali representada e o primeiro retrato de grupo português. Em 1860 foi nomeado Professor Substituto na cadeira de Pintura de Paisagem e Produtos Naturais na Academia de Belas Artes de Lisboa, onde permanece até 1869. Cf. SILVEIRA, Maria de Ayres, *João Cristino da Silva*. 2000. Consultar também “Cinco Artistas em Sintra”, in *As Belas Artes do Romantismo em Portugal*. 1999, p. 230 e *Romantismo – Sintra nos itinerários de um movimento*. 1988, p. 57 e ss.

¹⁴⁵ SILVA, João Cristino, *Segunda Visita à Exposição Internacional do Porto em 1866*. 1866, p. 19.

¹⁴⁶ J. C. LEAL cita Castilho, em 1843, na *Revista Universal Lisbonense* (9-2-1843, p. 260). Defendia nessa altura que o convite havia de ter sido restringido aos artistas nacionais. Cf. LEAL, Joana Cunha, *Giuseppe Cinatti ...*, p. 44 e ss.

pequenas alterações que era indispensável introduzir para que o monumento correspondesse ao que se julgava ser mais adequado. A afinação desses pormenores incluía a representação de D. Pedro IV, tendo ficado decidido que na mão direita devia segurar a carta constitucional e na cabeça ostentar a coroa de louros.

Quanto ao traje optava-se pelo uniforme de general, coberto com o manto, símbolo da realeza. Seguiu-se assim o que J. Fernandes Pereira chamou as “grandes linhas para a escultura de rua do século XIX”, definidas por Garrett em 1850, a propósito da memória descritiva para o monumento ao Duque de Palmela e que consistia no pedestal, na estátua pedestre fundida em bronze, com o traje, emblemas e acessórios característicos dos cargos e da época, sublinhando-se a contemporaneidade da personalidade representada¹⁴⁷, modelo que, como veremos será efectivamente adoptado sucessivamente pela escultura comemorativa.

A mesma sub-comissão tratou ainda com o empreiteiro, estudou todas as questões que deviam ser presentes à comissão plena, superintendeu os trabalhos da construção e garantiu o integral cumprimento do contrato, tendo funcionado até 30 de Novembro de 1867, data do Relatório que dava por encerrados os trabalhos¹⁴⁸.

3.2 – 1843-1856 - Período de viragem – os artistas, a imprensa e o público

Uma vez que as exposições académicas eram, sobretudo nos primeiros dois terços de Oitocentos, o principal, quando não o único, acontecimento artístico nacional digno de nota, são sobretudo elas que promovem a expressão

¹⁴⁷ Ver PEREIRA, José Fernandes, “Teoria da Escultura Oitocentista...”, p. 106.

¹⁴⁸ Cf. *Relatório...*, p. 45.

do que pode ser considerada a crítica artística nacional da época¹⁴⁹, além de ser através delas que temos notícia da maioria das obras realizadas pelos nossos artistas.

O ano de 1843, marcado por uma dessas exposições, foi, pode dizer-se, o ano da consagração de Assis Rodrigues¹⁵⁰, com a apresentação dos dois esboços de *Camões* e da estátua da *Náiade* destinada ao Passeio Público. Com ele consagrava-se, como vimos, uma geração de escultores formada na antiga Aula e Laboratório de Escultura e agora ligada à Academia, quer integrando o corpo docente, quer compondo o grupo de Ajudantes de Escultura.

1856 foi também ano de uma exposição académicas, a mais importante das que decorreram ao longo de Oitocentos, já que nela se revelaram com grande peso os talentos da geração seguinte. Eram quase todos discípulos da Academia, embora opondo-se aos seus métodos de ensino, e quase todos pintores, liderados por Tomás da Anunciação (1818-1879)¹⁵¹. Entre eles, surgia um artista cuja formação se efectuara também na área da pintura, mas que se

¹⁴⁹ Ainda que por vezes as separe períodos consideravelmente mais longos do que os três anos previstos nos estatutos da Academia. Ver sobre este assunto FRANÇA, J.-A., *A Arte em Portugal...*, p. 227 e ss. Sobre a crítica artística em Portugal consultar Idem, p. 390 e ss.

¹⁵⁰ Este foi também o ano da consagração de António Manuel da Fonseca, professor de Pintura Histórica na Academia, que apresentou na exposição trienal aquela que é considerada a “obra central do academismo português”, a pintura *Eneias salvando seu pai Anquises do incêndio de Tróia*. Ver Idem, p. 246 e ss.

¹⁵¹ Tomás José da Anunciação - Nasceu em Lisboa. Tendo aprendido os rudimentos do Desenho, foi admitido como praticante-desenhador no Museu de História Natural. Inscreveu-se no curso de Desenho, na Academia de Belas Artes de Lisboa, logo no seu primeiro ano de funcionamento, com 19 anos, onde se encontrou com alguns dos camaradas que com ele fundaram o nosso Romantismo na pintura. Depois de frequentar o curso geral de Desenho, passou ao curso de Pintura Histórica no qual foi discípulo de António Manuel da Fonseca e onde obteve alguns prémios. Expôs pela primeira vez em 1840. Em 1844, insatisfeito com os métodos de ensino seguidos na Academia, liderou uma revolta estudantil que reclamava a pintura realizada a partir da observação directa do natural. Encetou de seguida uma carreira de pintor inteiramente por sua conta, reunindo à sua volta um grupo de estudantes com quem se deslocava ao campo para pintar paisagens. Raczynski aconselhou-o a partir para a Alemanha, mas faltavam-lhe os meios para sair do país. Os quadros de Pillement que via em casa de colecionadores era a sua fonte de inspiração para pintar paisagem povoadas com animais. Os seus quadros começaram entretanto a ser adquiridos por alguns amadores. Em 1852 foi aprovado para o lugar a que concorrera de Professor Substituto de Pintura de Paisagem na Academia onde estudara, chegando à propriedade da cadeira em 57. Naquele Estabelecimento chegou a Director Interino. Considerado o líder da pintura romântica portuguesa, o chefe de um grupo de artistas que o seguiam com grande entusiasmo, Anunciação distinguiu-se na pintura de paisagem, de animais e de costumes. Cf. MACEDO, Diogo de, *Tomás da Anunciação chefe do romantismo*. 1955. Sobre este assunto ver também “Tomás José da Anunciação”, in *Revista Contemporânea de Portugal e Brasil*, 1859, p. 37 e ss e FRANÇA, J.-A., *A Arte em Portugal...*, Vol. I, p. 260 e ss.

aventurara nas lides da escultura e que aí se afirmaria como personalidade dominante, desde então, chamando a si todas as atenções e elogios. Remetia, dessa forma, para plano secundário, ou mesmo nalguns casos para o total esquecimento, a generalidade das figuras que haviam marcado o escasso universo escultórico nacional, do qual, como tivemos oportunidade de analisar, sobressaía anteriormente, de forma também isolada, Assis Rodrigues.

Entre uma e outra data decorre um período de 13 anos, ao longo dos quais se processou um conjunto de transformações que culminaram na substituição de uma geração por outra, não só nas graças da imprensa, mas também na opinião do público. E foi ainda nessa nova geração que passaram a estar reunidas as esperanças nacionais no que à arte dizia respeito, nomeadamente no ramo da escultura.

Estes artistas que se apresentavam com maior visibilidade na exposição de 56, haviam sido responsáveis por algumas atitudes de revolta contra a Academia. Anúncio encabeçando uma pequena insurreição em 1844, Cristino abandonando os estudos em 47 e mesmo Vítor Bastos afrontando os princípios estabelecidos com a apresentação, como prova final do curso, da pintura *Amor e Psiqué em 52*, que subvertia o mote mitológico que lhe fora atribuído, representando num cena de boémia, as personagens marginais de uma varina e de um marujo¹⁵².

Tornavam-se assim, em certa medida, representantes da “figura heróica do artista em luta, rebelde, cuja originalidade se mede pela incompreensão de que é vítima ou pelo escândalo que suscita”¹⁵³. Encarnavam uma atitude de contestação que Pierre Bordieu descreve como voltando o pôr em movimento a história de uma produção artística que era orientada por parâmetros predeterminados e consequentemente a abertura à exploração de um universo infinito de possibilidades¹⁵⁴. Ainda que à escala nacional essa abertura fosse muito estreita e condicionada.

¹⁵² A esta obra voltaremos no próximo capítulo.

¹⁵³ Cf. BORDIEU, Pierre, *As Regras da Arte*. 1996, p. 160.

¹⁵⁴ Idem.

Basta considerar que estes mesmos artistas que protagonizavam a contestação iam ocupando os quadros académicos, o que demonstra que o seu intuito não consistia verdadeiramente em conquistarem a sua autonomia contra a Academia. Tomás da Anunciação fora o primeiro a ingressar na Instituição como docente, em 1852, seguira-se Francisco Augusto Metrass (1825-1861) em 54, e João Cristino da Silva (1829-1877) e Vítor Bastos logo a seguir, em 58 e 60 respectivamente¹⁵⁵.

A par desta geração de artistas, surgia também uma outra de redactores que na imprensa lançaram e contribuíram para consagrar os novos artistas, confirmando a já tradicional relação entre artistas plásticos e escritores, que frequentemente se associavam numa comunidade de ideais, agrupados nos mesmos cenáculos ou em torno de uma revista, o que, aliás, incitou alguns jovens escritores a abordarem a crítica de arte¹⁵⁶. Participavam, pois, com frequência, das mesmas discussões e partilhavam a mesma vontade de mudança, ainda que definida em certos pontos em moldes pouco dissonantes dos estabelecidos.

É esta emergência de uma nova geração em 1856 que a imprensa reflecte bem, quer nos nomes que vêm assinar os textos publicados, quer no seu conteúdo, onde é defendido o grupo de artistas mais jovens e mesmo, nalguns casos, desconsiderados aqueles que faziam parte da geração anterior.

Como refere ainda Pierre Bourdieu, uma vez que os artigos que toda a gente lê, do povo à burguesia, dos gabinetes dos ministérios à corte, criam reputações e abrem horizontes para o futuro, “os pintores em ruptura com a academia [ainda que no caso nacional, como referimos, não se tratasse de uma verdadeira ruptura] (...) não teriam sem dúvida conseguido a conversão que se lhes impunha sem a assistência dos escritores; seguros da sua competência específica de profissionais da explicitação.”¹⁵⁷

¹⁵⁵ Cf. FRANÇA, J.-A-, *A Arte em Portugal...*, pp. 261, 266, 277 e 288.

¹⁵⁶ Cf. BORDIEU, Pierre, *As Regras da Arte*. 1996, p. 89. Em Portugal, por exemplo, escritores e artistas trabalharam juntos no *Jornal de Belas Artes* (Lisboa. 1856-7).

¹⁵⁷ Idem, pp. 73-4 e 162.

O contraste entre a forma como as obras de Assis Rodrigues e dos restantes escultores da sua geração são tratadas antes e depois da década de 50 do século XIX, reflecte bem o que acabamos de expor.

Em 1843 a imprensa aplaudia a generalidade da escultura apresentada na exposição académica, imagem promissora do que era e do que poderia vir a ser a expressão daquela arte em Portugal¹⁵⁸ e que dava agora “segura esperança de que esta mais clássica e popular de todas as artes do desenho, (...) (poderia) vir enfim a regenerar-se no país”¹⁵⁹. O inflamado elogio remetido às obras era evidentemente estendido aos respectivos autores: “De todas quantas vantagens resultaram da recente exposição, a mais real, e que de mais utilidade foi para a honra nacional, dependeu dos distintos escultores”¹⁶⁰.

Decorre do restante discurso que, de todos eles, se salientava a figura de Assis Rodrigues, de quem se referia, com grande entusiasmo, a estátua representando a *Náiade*, cuja beleza foi também exaltada por Castilho que, como vimos, lhe dedicou um poema. A naturalidade com que as suas tranças soltas pendiam com o peso da água, arrancou à imprensa rasgados elogios, pela graça da atitude, pela elegância das formas e pela sua “perfeição admirável”¹⁶¹, qualidades concordantes com aquelas que vimos o seu autor defender teoricamente. Garrett, no *Jornal de Belas Artes*, concordava com esta

¹⁵⁸ “Quem quiser julgar o que hoje é a escultura em Portugal e o que pode ser, dirija-se à Academia de Belas Artes, e não procure em lugar público a arte, que só em público deve ser admirada”. SÁ, S. J. Ribeiro de, “Academia de Belas Artes de Lisboa – Exposição de 1843”, in *O Panorama*. 3ª Vol., 2ª série, 23 Março de 1844, p. 94.

¹⁵⁹ GARRETT, Almeida, *Jornal de Belas Artes*, Vol. I, 1843-44, p. 65.

¹⁶⁰ SÁ, S. J. Ribeiro de, “Academia de Belas Artes...”, p. 94.

¹⁶¹ “Longe desta memória da nossa epopeia nacional, ainda não de todo saciados, nos atraí para si quase contra vontade, o esbelto das formas, o bem palpado da Náiade em pedra, de oito palmos, obra do mesmo professor. As tranças soltas estão com o peso da água, ajeitadas ao colo gracioso; escorridas pelo seio parecem folgar ao sopro da aragem; e forcejar por se derramarem ao vento se o poderem; aquela atitude tão leve, aquela inocência de virgem que não adivinha o pudor, que ainda não concebe o pecado, que expõe casta e descuidada, o corpo gentil, os membros esbeltos; que está no ar e no modo indicando desejo de voltar para a veia do seu lindo rio, a debater-se entre risos e feitiços nas ondas, que lhe afagam o corpo amoroso; é de uma verdade, de uma perfeição admirável. (...) esta mimosa criação por si fala (...) prende a atenção, cativa os olhos pelo seu estilo gracioso e leve, pela perfeição do cinzel”. *Revista Universal Lisbonense*. Vol. III, série II, 1843-44, 7 de Dezembro de 1843, p. 192-3.

perspectiva, apesar de anotar que a qualidade da pedra (mármore comum de Lisboa) “(deixava) a execução muito inferior ao modelo”¹⁶².

Não obstante o entusiasmo suscitado pela *Náiade*, as obras que mais destaque mereceram foram no entanto os dois modelos representando *O génio da nação Portuguesa Coroando a Camões*, cuja execução era considerada perfeita¹⁶³. Ribeiro de Sá a eles se referia nos seguintes termos: “de todos quantos primores d’arte temos admirado devidos ao génio e ao saber do Sr. Assis, nenhum nos causou um sentimento de mais profundo entusiasmo pelo talento deste célebre e verdadeiro artista do que os dois grupos que não nos cansamos de admirar já que os não podemos louvar do modo que merecem: qualquer deles se fosse levado a qualquer das opulentas cidades da Europa seriam vistos com interesse e gratidão (...) Além do elevado e majestoso pensamento revelam o continuado estudo de que são resultado”. A imprensa anotava ainda que a obra exprimia bem a recompensa tardia do poeta, na coroa deposta sobre um monumento. Quanto ao segundo grupo, de menor dimensão, considerado “uma das melhores obras que [em Portugal] se (preparavam) para o cinzel dos seus artistas”¹⁶⁴, excedia “em graça, em mimo, o primeiro”¹⁶⁵. A figura do poeta era aplaudida pela expressão¹⁶⁶ e pelo sentimento que transparecia da sua fisionomia¹⁶⁷, a do génio que o coroava pela elegância e ligeireza e pela referência ao “tipo ideal da forma grega”. Acrescentava o autor do artigo que

¹⁶² *Jornal das Belas Artes*, Vol. I, 1843-44, p. 65-6.

¹⁶³ “Quanto à execução destas duas maravilhosas produções artísticas do sr. Assis, dizendo que é perfeita haveríamos dito quanto com justiça e sem lisonja nem excesso de amizade se deve dizer...”. SÁ, S. J. Ribeiro de, “Academia de Belas Artes ...”, 8 de Junho de 1844, p. 184.

¹⁶⁴ *Jornal das Belas Artes*, Vol. I, 1843-44, p. 65.

¹⁶⁵ “...e o heróico da figura de Camões, em pé com o rosto virado ao céu, a vista acesa no voo ardente de alto imaginar, e a lira desleixadamente descaída (...) de uma absoluta distração; a par do comportamento viril, elegante e brioso do poeta, aquele anjo tão subtil no pouso sobre a nuvem (...) e as roupas que se entufam, que já se alteiam ao bater das asas. (...) Ambos os grupos (...) encantam e suspendem.” *Revista Universal Lisbonense*, 7 de Dezembro de 1843, p. 192-3.

¹⁶⁶ “Examinai de perto o rosto de Camões e nele vereis gravada a expressão que vos dirá que só esse homem podia ser o cantor do poema dos Lusíadas...”. Idem.

¹⁶⁷ “E nessa mesma tristura e profundo sentir que o sr. Assis tão bem gravou no rosto do poeta desgraçado nos repete também os seus protestos de amor para com a pátria de quem o desterro o havia separado (...) Dizer que o sentimento domina em a escultura portuguesa não é pretender avançar que a forma não seja estudada com cuidado, e até muito considerada; (...) na exposição aparecem provas desta verdade, e os que admiravam os grupos poéticos e repassados de sentimento”. Idem, 15 de Junho de 1844, p.190-1.

Assis Rodrigues associava ao ideal clássico a modernidade do tema¹⁶⁸, afirmação que vai novamente ao encontro do que pretendia o escultor e vimos ser também enunciado na sua produção teórica. Remetendo assim, não só para a idealização das formas, mas também para a adaptação que era necessário fazer à linguagem do antigo para que esta fosse reinterpretada à luz da contemporaneidade.

Se por um lado este entusiasmo, quase febril, se justificava pela constatação do triunfo da arte sobre a negra expectativa do que poderia realizar “uma instituição nova, sem grandes meios próprios, nascida no centro de um reino pobre e dilacerado”¹⁶⁹, por outro, não tinha menor peso a concretização tridimensional que ali se oferecia do adiado elogio a Camões. Um intuito que datava do século XVII, que conhecera no século XIX um projecto inicial em 1817¹⁷⁰ e uma outra tentativa que vimos ser já protagonizada por Assis Rodrigues em 1836. Camões era “a nossa glória europeia; a que (respeitavam), e (confessavam) estrangeiros e nacionais”. Esquecido e incompreendido pela nação que imortalizara no seu cantar, a justiça à sua memória constituía um emblema da própria exaltação nacional e do elogio às glórias da pátria. Era pois, o famoso sentimento pátrio¹⁷¹, adoptado pela generalidade dos intelectuais da época como um dos grandes temas a serem trabalhados, que ali se patenteava. Como verificámos anteriormente este era também um sentimento que o escultor, evocando a cultura ateniense, também defendia e acreditava dever ser exaltado.

É assim que vemos Ribeiro de Sá colocar Assis Rodrigues entre os grandes génios modernos que na figura de Camões se haviam inspirado, sendo os restantes Domingos António Sequeira e Almeida Garrett. Sequeira, recordamos novamente, considerado o autor da primeira obra romântica da arte

¹⁶⁸ Cf. Idem, 8 de Junho de 1844, p. 184.

¹⁶⁹ Recorde-se que a primeira exposição académica ocorrera em 1840 e reflectia muito pouco progresso, não obstante retratar quatro anos de actividade. Patenteava-se ali uma mostra “bem fraca”, “quase nada para quatro anos de trabalho”. Cf. FRANÇA, J.-A., *A Arte em Portugal...*, pp. 227-8.

¹⁷⁰ Sobre a memória histórica do monumento a Camões ver Idem, pp. 332-3 e SANTOS, Paula Mesquita, *As Belas Artes do Romantismo em Portugal*. 1999, pp. 299-300.

¹⁷¹ SÁ, S. J. Ribeiro de, “Academia de Belas Artes ...”, 8 de Junho de 1844, p. 184.

portuguesa¹⁷², ainda que ocasional no seu percurso artístico - *A Morte de Camões*, e Garrett a quem é atribuída a fundação histórica do romantismo nacional. Esta referência enquadra bem o lugar ocupado por Assis Rodrigues entre os seus contemporâneos, vindo reforçar a perspectiva que procurámos transmitir ao longo do capítulo anterior. A de que o escultor dominava efectivamente o panorama da escultura da primeira metade do século e era um homem do romantismo - pelo menos segundo os termos com que J.-A. França define romantismo -, ainda que em termos artísticos se definisse assumidamente como defensor dos princípios neoclássicos.

Ribeiro de Sá argumentava ainda a favor da edificação de um monumento público a Camões, defendendo para a sua autoria aquele que era considerado agora, sem sombra de dúvida, e num lugar isolado, “o nosso primeiro escultor”¹⁷³. Além das largas provas que dava, a sua idoneidade artística justificava-se também pela genealogia de que descendia, pelo seu patriotismo e pelo gosto de que era representante¹⁷⁴, referência a reter, neste intuito de perspectivar as mudanças ocorridas durante a década de 50.

As críticas publicadas no periódico *Panorama*, cuja direcção fora confiada a Alexandre Herculano, surgiam, como referimos, pela pena de Sebastião José Ribeiro de Sá (1822-1865), mais tarde redactor principal e proprietário da *Revista Universal*¹⁷⁵. Outros elogios vieram da *Revista Universal Lisbonense*, fundada e dirigida por Castilho, amigo pessoal e admirador de Assis Rodrigues e do *Jornal de Belas Artes*, iniciativa de Garrett, que tinha por vice-presidente António Manuel da Fonseca, um dos mais conceituados mestres académicos.

¹⁷² Ver FRANÇA, J.-A., *A Arte em Portugal ...*, p. 159 e ss.

¹⁷³ SÁ, S. J. Ribeiro de, “Academia de Belas Artes ...”, 8 de Junho de 1844, p. 184.

¹⁷⁴ “O Sr. Francisco de Assis Rodrigues, Professor Proprietário da Aula e Laboratório de Escultura, é um artista tão distinto e pouco vulgar, reúne em si tantos merecimentos alheios à escultura, e o seu nome e a sua escola ligam-se de tal modo à história da escultura em Portugal que só um artista nestas circunstâncias podia traçar o plano de um monumento para Camões: (...) O Sr. Assis, dotado de um génio elevado e de um gosto aprimorado não podia deixar de ser um artista distinto: homem de letras e estudioso presador das coisas pátrias. (...) A escola do Sr. Assis é a mais própria para o monumento de que falamos: ante uma obra do Sr. Assis recordando-vos dos nomes dos seus mestres, e da sua importância nas transformações da arte, se pode escrever um breve juízo acerca da escultura portuguesa, um dos ramos da arte, talvez o único em que tenhamos um estilo nacional”. Idem, p. 182.

¹⁷⁵ Entre 1850 e 1852.

Perante o leque de autores responsáveis pelas críticas que a imprensa publicava em torno dos artistas e das obras expostas, é possível enquadrar a sintonia de pontos de vistas que entre eles se manifesta, sobretudo se tivermos em conta a correspondência que foi possível estabelecer entre os artistas plásticos e os escritores, nomeadamente Castilho, Herculano e mesmo Garrett.

1843 foi ainda o ano da publicação, na *Revista Universal Lisbonense* de Castilho, do elogio a Machado de Castro e a Faustino José feito por Assis Rodrigues, numa época em que, como vimos, era reconhecido publicamente o prestígio de se ser descendente dessa linhagem artística e herdeiro do gosto por ela protagonizado. Nesta sequência, a mesma revista publicava ainda nesse ano, a propósito da reparação que era necessário fazer na estátua equestre de *D. José I*, um artigo em que apelava a que só se desse a limpar a estátua de Machado de Castro “a mãos hábeis e zelosas de verdadeiro artista”¹⁷⁶, indicando para tal desempenho Francisco de Assis Rodrigues. Pouco depois, na mesma publicação, saía uma carta do escultor que, aproveitando a oportunidade pedagógica que a ocasião oferecia, dava alguns esclarecimentos sobre os procedimentos técnicos a efectuar para recuperar a referida estátua¹⁷⁷. Assis Rodrigues foi efectivamente o artista requisitado¹⁷⁸ para aquela tarefa, da mesma forma que no ano seguinte foi ele o académico convocado para proceder à reparação de cinco telas existentes na Misericórdia de Lisboa¹⁷⁹.

Nos anos que se seguiram, o escultor esteve sobretudo ocupado com a grande encomenda de escultura para o Teatro D. Maria II. Recordamos aqui que, em Maio de 1845, a *Revista Universal Lisbonense* considerava aquele

¹⁷⁶ *Revista Universal Lisbonense*, 22 de Julho de 1843, p. 558.

¹⁷⁷ “A parte posterior da perna esquerda do cavalo estava separada da parte anterior da pata quase até ao joelho (...) Modelou-se um novo tendão do qual se extraiu forma, e que depois de fundir-se em bronze, há-de ser aplicado, e muito bem seguro (...) Além disso assentou-se também ser necessário limpar a estátua do verdete, que a podia destruir: e depois desta operação é natural que se passe a limpar o pedestal e os grupos que o acompanham...”. Artigo datado de 30 de Outubro de 1843, assinado por Francisco de Assis Rodrigues. *Revista Universal Lisbonense*, 2 de Novembro de 1843, p. 13.

¹⁷⁸ Portaria do Ministério do Reino de 12-8-1843, ordenando a Francisco de Assis Rodrigues que se apresentasse ao Inspector-geral Interino das Obras Públicas para procederem ao exame da estátua equestre de D. José I a fim de recuperar qualquer estrago. ANBA - *Portarias de 1843*.

¹⁷⁹ Cf. PEREIRA, José Fernandes, *Dicionário de Escultura Portuguesa*. 2005, p. 516.

empreendimento a obra de escultura do século¹⁸⁰. No entanto, em Setembro do mesmo ano, indiciando já, talvez, a disposição para aderir a um novo gosto, era destacado de entre os baixos-relevos entretanto aplicados na fachada, pela sua “poesia e elegância”, a representação da *Noite*¹⁸¹, cujo efeito dramático o distingue da impassibilidade e da harmonia de linhas que caracterizam as figuras dos restantes painéis. Sublinhamos o facto deste comentário ter sido publicado já sob coordenação de José Maria da Silva Leal, o novo director da revista, depois da saída de Castilho em Junho desse mesmo ano. E relembramos a relação formal que é possível estabelecer entre este painel e o baixo-relevo que, com estrondoso êxito e unânime reconhecimento, Vítor Bastos apresentaria na exposição de 56.

As referências ao Teatro feitas pelo mesmo periódico encerraram-se em 1848, altura em que era dirigido por Ribeiro de Sá, e em que se adiava para o futuro o pagamento do tributo devido ao autor das esculturas. Uns meses depois, todavia, em vez do cumprimento da promessa feita, tinha lugar, como foi referido, o provocador artigo assinado pelo Abade de Castro, questionando a legitimidade da autoria do baixo-relevo do frontão¹⁸².

O Abade de Castro era uma figura relativamente conceituada, razão porque o vimos, por exemplo, figurar na comissão nomeada para dar o parecer sobre o templo de Évora, compostas pelas mais competentes autoridades no assunto.

Não obstante, algumas das abordagens que faz a questões artísticas, pela sua superficialidade, denotam insuficiente preparação e deficientes conhecimentos, como se constata na *Breve Resenha Artística* de que é autor, datada de 1863. Nesta pequena obra, depois de se apresentar com todos os títulos de que era portador: Académico honorário da Academia Real de Belas Artes de Lisboa, sócio do Conservatório Real, da Sociedade Promotora das Belas Artes em Portugal e da Sociedade Arqueológica Lusitana, o autor limita-se a

¹⁸⁰ Cf. *Revista Universal Lisbonense*, Vol. IV, Série IV, 24 de Maio de 1845, p. 542.

¹⁸¹ Idem, Vol. V, Série I, 4 de Setembro de 1845, p. 130.

¹⁸² Ver Cap. II, Subcapítulo 2.3.1.1.

registrar algumas notas incipientes sobre arte até ao séc. XVII. A publicação tem todavia a pretensão de ter utilidade para os estudiosos das belas artes, o que demonstra que as expectativas do autor quanto às exigências daquele público especializado estavam também muito desajustadas. O grau de profundidade com que as informações são dadas só poderia interessar aos curiosos na matéria e, ainda assim, com pouquíssimos conhecimentos. Nunca aos estudantes de arte.

O que acabámos de expor de certo modo descredibiliza a sua intervenção a propósito do frontão do Teatro, fazendo com que pareça mais uma manobra de promoção pessoal, do que propriamente uma observação digna de ser ponderada. Provavelmente astuto observador das tendências que se iam anunciando, terá aproveitado para se pôr em sintonia com aqueles que se começavam a manifestar como opositores do gosto seguido e ensinado na Academia, nomeadamente Anunciação que encabeçara uma pequena revolta estudantil em 44 e Cristino que abandonara os estudos em 47.

O que cumpre realçar é que a sua actuação é sintomática das transformações que se preparavam, mesmo ao nível do interesse e da opinião do público, que se patenteia na manifesta e invulgar adesão à exposição de 1856 que, de acordo com a imprensa, superou em milhares de visitantes as anteriores¹⁸³. Uma situação que, como refere Stephen Eisenman decorre da própria alteração da ideia que se tem da vocação dos artistas, antes submissos ao que ditavam os patronos reais, de quem dependia o seu sucesso, assumindo uma postura de conformidade e agora estabelecendo contacto com uma larga audiência frequentadora das exposições, cujo carácter perceptivo começa também a mudar em virtude desse apelo¹⁸⁴.

Ainda antes de 1856, no entanto, teve lugar na Academia um momento de apresentação pública das obras entretanto realizadas pelos artistas. Tratou-se da exposição de 1852, na qual Assis Rodrigues já não brilhou particularmente.

¹⁸³ A *Revista Peninsular* de Dezembro de 1856 assinalava inclusivamente a grande presença nesta exposição de senhoras de todas as classes, habitualmente afastadas de semelhantes eventos pela sua timidez, mas que, neste caso tinham também elas superando todas as expectativas. Ver ALMEIDA, Sílvia, *Vitor Bastos...*, p. 122.

¹⁸⁴ Cf. EISENMAN, Stephen F., *Nineteenth Century Art – A critical history*. 2002, p. 18.

Além do facto de ter sobretudo exposto as obras realizadas para o Teatro Nacional, que já tinham alguns anos e eram bem conhecidas, um outro factor vem contribuir para a sua perda de destaque.

É que sinais inequívocos de um novo gosto começavam a patentear-se, anunciando o início de uma nova fase e permitindo adivinhar uma vez mais as mudanças que entretanto fermentavam.

Entre os trabalhos dos discípulos surgia pela primeira vez uma cópia de Delacroix, uma pintura de costumes mouriscos da autoria de Menezes, provavelmente influenciada por aquele autor¹⁸⁵ e a já referida pintura de Vítor Bastos *Amor e Psiqué*, que contrariando as convenções representava uma varina e um tocador de guitarra, numa cena quotidiana, comum em algumas tabernas ribeirinhas¹⁸⁶.

Os artistas académicos estavam condicionados na escolha dos seus temas a assuntos que eram considerados dignos de representação. A hierarquia de géneros estabelecia que as grandes cenas históricas se encontravam no topo, acima do retrato, que por sua vez era mais nobre que a pintura de género, baseada na representação quotidiana das pessoas vulgares. A paisagem ficava ainda mais em baixo. Uma distinção que se processava também ao nível do formato e da escala. Finalmente certos assuntos ou temas, como a violência, a população, os vícios, não deveriam ser de todo mostrados, ou deviam ser apenas mostrados através de contextos convencionalmente seguros, normalmente mitológicos¹⁸⁷. Ora, é justamente isto que vemos começar a deixar de acontecer, de modo mais flagrante e até crítico, na pintura de Vítor Bastos, que do contexto mitológico guardava apenas o título, representando numa cena quotidiana o que não era digno de ser representado.

Depois de tantos indícios era natural que, quatro anos mais tarde, a mudança que se vinha anunciando eclodisse na oportunidade seguinte. É nela

¹⁸⁵ Delacroix empreendera, em 1832, uma viagem a Marrocos de onde trouxe inúmeros estudos de cenas de um quotidiano pitoresco que alimentaram, durante trinta anos, grande parte da sua obra. Ver FRANÇA. J.-A., *História da Arte Ocidental 1780-1980*. Lisboa, 1987, pp. 58-9.

¹⁸⁶ Ver ALMEIDA, Sílvia, *Vítor Bastos...*, pp. 47 e ss, 70 e 83.

¹⁸⁷ Cf. FRASCINA, F., *Modernity and Modernism...*, p. 60.

que a geração de Anunciação, Metrass e Cristino assume grande projecção, enunciando, como era analisado posteriormente por um periódico nacional, “a nova direcção dada às lucubrações dos nossos primeiros talentos”¹⁸⁸. Anunciação expunha *A volta do trabalho*, uma temática próxima da trabalhada por Courbet na pintura *Les Paysans de Flagey Revenant de la Foire* (1850-5). A atitude do pintor nacional encontra também algum paralelismo no artista francês interessado em representar para uma audiência metropolitana a sua província e a vida no campo¹⁸⁹. Na mesma exposição, Cristino mostrava *Cinco Artistas em Sintra* e, apresentando-se já como escultor, Vítor Bastos surgia com o baixo-relevo dramático a que já nos referimos anteriormente, o *Cólera Morbus*. Intensa e emotiva, esta obra tocava directamente os sentimentos dos visitantes da exposição, porque retratava uma tragédia recente que a todos dizia respeito, traduzindo uma sensibilidade arrebatada. Dentro da mesma sensibilidade, Metrass expunha a pintura *Só Deus!*, obra de um “dramatismo ao mesmo tempo empolgante e mórbido”¹⁹⁰.

Ao contrário dos modelos sobre o tema apresentados uns anos antes, unanimemente aplaudidos, o Camões a que já nos referimos anteriormente, exposto por Assis Rodrigues neste certame, foi transformado em objecto de anedota. Procurando colocar a ridículo o saber do artista, os simpatizantes da nova geração que ali se afirmava, acusavam-no de sucessivas correcções feitas às proporções da figura, mesmo depois de finalizada¹⁹¹. Não obstante revelar o abandono, por parte do autor, de abordagens que remetiam de forma mais directa para a escultura praticada por gerações anteriores, a obra não foi particularmente bem recebida.



Cinco artistas em Sintra
J. Cristino Silva (1855) - MC



Cólera Morbus
V. Bastos (1856) - MC



Só Deus!
F. A. Metrass (1856) - MC

¹⁸⁸ FERREIRA, José Maria de Andrade, *Literatura, Música e Belas Artes*, Tomo II, 1872, p. 304.

¹⁸⁹ Cf. FRASCINA, F. *Modernity...*, p. 69

¹⁹⁰ FRANÇA, J.-A., *A Arte em Portugal...*, p. 276.

¹⁹¹ Dela diz Júlio César Machado: “A história de Camões, já que falamos nela é curiosa e galante (...) que passava por ser o melhor que ele tinha (...). Feito para ser enviado à Exposição Universal de Paris, depois de completo, entendeu que estava curto e mandou-o cerrar pela cintura, acrescentou-lhe dois dedos. Foi a estátua a Paris e regressou quebrada. Pediu ao formador italiano (...) que juntasse os bocados e os compusesse. Ficava curta. Resolveu que se lhe acrescentasse mais dois dedos e disse-se que ainda estava curta outra vez! Tal ficou sendo a lenda dessa figura”. MACHADO, Júlio César, *Victor Bastos, escultor*, in *Ilustração de Portugal e Brasil*. 1885, p. 103.

Importa sublinhar que esta exposição foi considerada pelos seus contemporâneos “uma das mais notáveis ou, para melhor dizer, foi a mais significativa, se quisermos observar a transformação que já se operava nas ideias”, afirmando-se que nela “a feição moderna predominou”¹⁹². Representava, diziam, “uma revolução completa; como que um renascimento total”¹⁹³ e o surgimento de uma nova era que rejeitava definitivamente os preceitos académicos baseados no belo como o haviam concebido os grandes mestres, inspirado nas obras gregas e romanas¹⁹⁴. Embora pretendamos voltar a esta concepção posteriormente, para analisá-la e discuti-la, cumpre-nos reconhecer que, perante a nova sensibilidade que despontava, era natural que a obra de Assis Rodrigues tivesse sido menos considerada.

José Maria de Andrade Ferreira, autor de várias das afirmações que acima transcrevemos, defensor e simpatizante da nova geração de artistas, surge em diversos momentos retratando os episódios que marcavam o percurso de alguns deles, como por exemplo o concurso para a vaga de escultura na Academia e as peripécias que o envolveram¹⁹⁵. O mesmo autor entendia ainda que na exposição de 56 se manifestava uma inevitável reacção contra os velhos preceitos impostos na Academia, que não fazia mais do que cercear a imaginação dos promissores jovens artistas, vinculando-os à força às desgastadas cenas da história grega e romana¹⁹⁶.

Por tudo o que ficou exposto anteriormente, já vimos que esta perspectiva não correspondia rigorosamente à verdade, uma vez que fora o próprio Assis Rodrigues quem primeiro introduzira os temas da história pátria na prática académica e defendera a necessidade de emular, através das expressões artísticas, os grandes heróis nacionais. Há que considerar, no entanto, que o professor de Escultura era mais a excepção do que propriamente a regra e a

¹⁹² FERREIRA, J. M. A., *Literatura...*, Tomo II, p. 304.

¹⁹³ *Jornal de Belas Artes*, Lisboa, 1857.

¹⁹⁴ FERREIRA, José Maria de Andrade, “Exposição da Academia de Belas Artes de Lisboa em 1856”, in *Ilustração Luso-Brasileira*. Lisboa, 1856, p. 371, também citado por ALMEIDA, Sílvia, *Vitor Bastos...*, p. 123.

¹⁹⁵ Caso célebre referido por J.-A. FRANÇA (*A Arte em Portugal...*, p. 229) e Diogo de MACEDO (*Os Românticos Portugueses*. 1961, p. 95) e tratado por Sílvia Almeida. Ver Idem, p. 127 e ss.

¹⁹⁶ FERREIRA, José Maria de Andrade, “Exposição da Academia de Belas Artes de Lisboa...”, p. 371.

maioria dos docentes da Academia não acompanhavam a actualidade do seu pensamento.

É, em todo o caso, digno de nota que as qualificações que em 1843 conferiam a Assis Rodrigues inequívoco prestígio¹⁹⁷ sejam as mesmas que, 13 anos mais tarde, vêm invalidar o seu mérito.

A própria Academia, em 43 considerada uma instituição nova que, embora sem recursos, conseguira fazer triunfar a arte sobre a negra perspectiva que a enquadrava, passava em 56 a ser uma instituição obsoleta, impondo velhos preceitos, responsáveis por todos os males da arte nacional e por impedir a manifestação de novos valores.

Cumpram ainda considerar que entre uma e outra data se verificaram significativas alterações no que respeita ao quadro político nacional. A partir de 1851 instala-se alguma estabilidade no que respeita ao processo político, decorrente do triunfante golpe militar liderado pelo duque de Saldanha em Abril-Maio desse ano, formando-se o novo governo constitucional regenerador. A preocupação primordial era viabilizar um Portugal Moderno e o vocábulo “Regeneração” passa a estar associado a um processo dinâmico de renascimento e mudança de rumo do país, traduzido em proposta reformistas, apostadas no desenvolvimento, no fomento da riqueza e nos “melhoramentos materiais do país”, que abrangiam as obras públicas e a instrução. Este primeiro governo regenerador, que tem como uma das figuras centrais Fontes Pereira de Melo, manter-se-á até 56, protagonizando um momento que é considerado de viragem¹⁹⁸.

Estas alterações políticas e o subsequente espírito de renovação e “modernização” são, pois, coincidentes com o espírito de inovação que se faz sentir nas exposições académicas, logo desde 52, mas que triunfa por fim em 56. Como se a nova geração de artistas na qual estava incluído Vítor Bastos, apenas necessitasse do enquadramento geral que, de algum modo, legitimasse os seus

¹⁹⁷ O facto de descender da escola de Machado de Castro e ser representante do seu gosto.

¹⁹⁸ Cf. RIBEIRO, M^a Manuela Tavares, “A Regeneração e o seu Significado”, in *História de Portugal*. 1998, Vol. V (coord. Luís Reis TORGAL e João Lourenço ROQUE), pp. 101-2.

desejos e pretensões (que vinham dos anos 40), para os passar a manifestar de forma mais incisiva. É, por conseguinte, o mesmo espírito regenerador que vemos ser reclamado, quer pelos artistas através das obras, quer pela imprensa, através da palavra escrita, como veremos de seguida.

Retomemos, pois, a perspectiva de que a exposição de 1856 representa um momento que é de substituição de uma geração por outra, no âmbito das artes plásticas, mas que promoveu igualmente a manifestação na imprensa de uma nova geração de críticos e escritores.

Como já foi referido, filiados em semelhantes concepções estéticas, estes novos protagonistas acolheram inflamadamente a geração de artistas recém-formados, que se assumia como representante do romantismo nacional no âmbito das artes plásticas. Assim, a propósito da nova exposição, além de se comentar a volumosa afluência de “muitos milhares de visitantes (...) de mais que nos anos antecedentes”, o que demonstrava que “o gosto do público se (ia) inclinando para onde nunca (fora) muito propenso”¹⁹⁹, elogiavam-se as obras e os artistas.

Vítor Bastos foi, ao nível da escultura, a grande atracção do certame, já que o seu talento surpreendeu visitantes e artistas, mesmo aqueles que com ele conviviam²⁰⁰. É elogiado o seu modelo de *Moisés*, elaborado como prova do concurso para a docência, pelo facto de desafiar a crítica, já que fora produzido como primeira obra escultórica de um pintor e não ficara atrás das executadas pelos restantes concorrentes, nomeadamente José Maria Caggiani, proveniente da Aula de Escultura²⁰¹. São também elogiadas as suas medalhas com os retratos de Metrass e Anunciação e, claro, o baixo-relevo *Cólera-Mórbus*, obra que, embora de pequenas dimensões, é considerada “grandiosa”²⁰².

¹⁹⁹ “Crónica de Lisboa”, in *Revista Peninsular*, Dez. 1856, também citado por ALMEIDA, Sílvia, *Vítor Bastos...*, p. 122.

²⁰⁰ Cf. PAGANINO, R., “O Cólera”, in *Jornal de Belas Artes*. Lisboa, 1857, p. 12.

²⁰¹ O que demonstra que a formação específica em escultura não era condição de qualidade ou de superioridade. Assegurava sim um notável desempenho técnico, o que garantiu a Caggiani ter revelado bons conhecimentos de modelação e a Vítor Bastos algumas incorrecções. Cf. ALMEIDA, Sílvia, *Vítor Bastos...*, p. 128 e ss.

²⁰² A propósito da sua passagem para o mármore, em 1860. BIESTER, Ernesto, “Crónica”, in, *Revista Contemporânea de Portugal e Brasil*. Lisboa, 1860, p. 435.

É assim que o nome de Vítor Bastos vem substituir o de Assis Rodrigues, já que é dele que agora se espera a “regeneração” da escultura em Portugal²⁰³, uma expressão que não pode ter sido casual, num momento em que se vivia justamente o período da Regeneração, que equacionava reformas dirigidas às mais diversas áreas. Uma regeneração que, com outro peso e significado, vimos Garrett, 13 anos antes, considerar garantida pelas provas que na exposição Académica eram dadas, especialmente pelo Professor de Escultura de então. Além disso, é o escultor mais novo que agora passa a ser “o nosso primeiro estatuário”²⁰⁴, título retirado àquele que era, em 43, “o nosso primeiro escultor”²⁰⁵.

Frequentadores dos mesmos meios, partilhando aspirações e um certo estilo de vida boémio, “artista”, na sua versão nacional, escritores e artistas constituíam, como refere P. Bordieu, uma espécie de sociedade dentro da sociedade, separados de todas as outras categorias sociais pela arte de viver²⁰⁶. A boémia indicava uma independência ou uma indiferença perante as convenções sociais estabelecidas, embora sem credo político sistematizado ou organizado²⁰⁷.

Os cinco protagonistas por excelência do programa romântico, retratados no quadro de Cristino²⁰⁸, tal como outros artistas e mesmo escritores (que não

²⁰³ Cf. MACHADO, Júlio César, “Belas Artes: Os srs. Metrass e Victor Bastos”, in *Revista Universal Lisbonense*. Lisboa, 1857, p.6

²⁰⁴ BIESTER, Ernesto, “Crónica”, in *Revista Contemporânea...*, p. 435, também citada por ALMEIDA, Sílvia, *Vítor Bastos...*, p. 109.

²⁰⁵ Conforme vimos ser classificado por Ribeiro de Sá.

²⁰⁶ Cf. BORDIEU, Pierre, *As Regras da Arte*. 1996, p. 76.

²⁰⁷ Cf. FRASCINA, F., *Modernity and Modernism...*, p. 50.

²⁰⁸ A pintura *Cinco Artistas em Sintra* fixava, além dos principais protagonistas do romantismo nas artes plásticas nacionais, “a função ou a consciência romântica” (FRANÇA, J.-A., *A Arte Portuguesa de Oitocentos*. 1979). Ainda existindo outros artistas que partilhavam as mesmas ideias, só cinco são representados, segundo o *Jornal de Belas Artes* “cinco vocações distintas mas igualmente apreciáveis e esperançosas. Irmãos na arte (e) na amizade. (Estimavam-se) e (avaliavam-se) reciprocamente (...). (Lutavam) para vencer, (separavam-se) para trabalhar e (participavam) da censura como (repartiam) a glória” (*Jornal de Belas Artes*. Lisboa, 1856-57, p. 6). A cena dizia respeito a uma das muitas incursões pela natureza e, como manifesto pictórico que é, fixa os pressupostos assumidos: a paisagem como fonte de inspiração, registada por cada um livremente, tal como via e sentia, os ideais cívicos, representados no interessando público composto por saloios que, fazendo parte do estrato social mais baixo da sociedade têm aqui papel preponderante (Ver ALMEIDA, Sílvia, *Vítor Bastos...*, p. 76). Júlio de CASTILHO descrevia estes grupo da seguinte forma: “Rancho alegre e boémio de artistas, pintores, escultores, caricaturistas, e até amadores sem cotação, que se reunia por esses descuidosos anos, ora num café, ora num restaurante, ora no saudoso passeio público do rocio, ora nalguma excursão

podendo acompanhá-los na arte, acompanhavam-nos nas discussões), frequentavam o antigo *Marrare* do Chiado, a oficina de ourives de Cristino na Rua da Prata, a de Manuel Maria Bordalo (1815-1880)²⁰⁹, na Praça da Alegria ou mesmo a casa de Francisco Barreto Sardinha, no Rossio²¹⁰.

A imprensa continuou, pois, a incentivar os empreendimentos artísticos de Vítor Bastos e a receber elogiosamente as obras que durante os anos que se seguiram foi produzindo, nomeadamente a estátua do *Conde das Antas*²¹¹ para o seu mausoléu (1857) e a proposta para um monumento a *Camões*, apresentado à Câmara Municipal em 59 e que com algumas alterações será aquele que servirá de modelo ao monumento por fim erigido ao poeta entre 62 e 67²¹².

As críticas desta nova geração de literatos vêm sobretudo de alguns periódicos de referência, como a *Revista Contemporânea de Portugal e Brasil*, fundada em 1859 e dirigida por Ernesto Biester (1829-1880), que vemos assinar parte das críticas que foram referidas. Biester nascera no mesmo ano de João Cristino da Silva e Vítor Bastos e é considerado um dos autores mais representativos e o mais aguerrido teorizador de um género de teatro que se designou por “drama da actualidade”. Este género consistia na reprodução dos costumes e da vida contemporâneos, englobando uma análise social que se

ruidosa a Queluz ou Sintra (...) Todos com pouco dinheiro, mas todos com muito talento e muita pilhéria” (*José Rodrigues Pintor Português*. 1909, p. 40, também citado por Sílvia ALMEIDA). Na luta contra a Academia podiam portanto apoiar-se no que P. Bordieu designa um trabalho de invenção colectivo (Ver BOURDIEU, P., *As Regras da Arte*, p. 160).

²⁰⁹ Manuel Maria Bordalo Pinheiro – Formou-se em Pintura na Academia de Belas Artes de Lisboa, chegando a ter lições particulares do mestre Fonseca. O mais velho dos artistas da geração de Anunciação e Cristino, era frequentador dos mesmos meios, partilhando, de alguma forma, o mesmo desejo e o mesmo gosto antiacadémico. Como alguns dos seus companheiros, esteve também em Paris, onde copiou simultaneamente Delacroix e Ingres. Funcionário público, pintou pequenos quadros histórico-anedóticos, bem como pinturas de costumes que produziu comercialmente. Deixou ainda larga obra de gravador e algumas obras de escultura. Segundo J.-A. França foi “artista amador, de orçamento garantido ao fim do mês, trabalhando por devoção e não se confinando a um só género”. Cf. FRANÇA, J.-A., *A Arte em Portugal...*, Vol. I, pp. 79, 265 e 272.

²¹⁰ Ver ALMEIDA, Sílvia, *Vítor Bastos...*, p. 72 e ss. Francisco Barreto recebia naquela casa, em certos dias não só artistas, mas também escritores e personalidades ligadas ao teatro. Fornecia os materiais e o que era produzido ficava propriedade sua.

²¹¹ Os elogios foram tecidos na *Revolução de Setembro* de 4 de Julho de 1857 e na *Revista Contemporânea de Portugal e Brasil*, de 1859 e 1861, em artigos assinados por E. Biester e Andrade Ferreira. Ver ALMEIDA, Sílvia, *Vítor Bastos...*, p. 126.

²¹² Sobre o Largo onde será erigido o monumento ver SILVA, Raquel Henriques, *Lisboa romântica, Urbanismo e arquitectura, 1777-1874*. 1997.

processava através de complicados enredos sentimentais²¹³. Trata-se claramente de uma obra cujas referências encontram perfeita identidade com o projecto da geração de artistas que frequentemente foi exaltada pelo escritor. Por um lado a representação dos costumes, por outros a sentimentalidade que caracteriza algumas obras, e ainda a crítica social, contemplada nomeadamente por pintores daquela mesma geração como José Rodrigues²¹⁴.

José Maria de Andrade Ferreira (1823-1875), outro autor que vimos assinar artigos para a mesma publicação, era apenas dois anos mais velho que Augusto Metrass e a sua actividade literária estava sobretudo ligada à tradução de obras francesas, nomeadamente de Lamartine e de uma História da Revolução Francesa de 1848, o que nos permite enquadrar a forma como se refere à escola romântica francesa, numa abordagem que introduziremos mais adiante.

Ainda que um pouco mais tarde, já que contava apenas 17 anos em 1856, Zacarias d'Aça (1839-1908) foi outro dos jornalistas a escrever para a *Revista Contemporânea de Portugal e Brasil*, embora tenha sido também colaborador de outros periódicos, nomeadamente *A Arte*, *O Ocidente* e o *Panorama*. Severo crítico dos velhos artistas da Academia, que considerava “completamente nulos com poucas excepções”²¹⁵, foi defensor, também ele, da nova geração a quem somente o “puro e imaculado amor pela arte” fizera triunfar e impedira de sucumbir às adversidades resultantes da frequência académica²¹⁶. Como os outros críticos que temos referido, também Zacarias d'Aça atribui à Academia a responsabilidade por todos os desaires da arte nacional e, tal como os restantes, também o seu trabalho retrata as suas opções, próximas dos temas eleitos pelos novos artistas. Entre as suas principais obras encontram-se, desta forma, “Paisagens e Figuras do Campo” e “Um D. João de Castro de Capa e Espada”.

²¹³ Cf. *Dicionário Cronológico de Autores Portugueses*, Vol. 2.

²¹⁴ Sobre este artista ver CASTILHO, Júlio de, *José Rodrigues Pintor Português*. Lisboa, 1909.

²¹⁵ AÇA, Zacarias, “Palestras Artísticas”, *Revista Contemporânea de Portugal e Brasil*, 1865, p. 137, também citado por ALMEIDA, Sílvia, *Vítor Bastos...*, p. 33.

²¹⁶ AÇA, Zacarias, “Tomás José da Anunciação”, in *A Arte*, Lisboa, Out. 1879, p. 148, citado por ALMEIDA, Sílvia, *Vítor Bastos...*, p. 61.

Outro dos periódicos em que vimos serem publicadas as principais críticas trata-se do *Jornal de Belas Artes* (1857-58), dirigido por Francisco Sequeira Barreto (desconhecemos se o mesmo abastado Francisco Barreto em casa de quem se reunia o grupo de Anunciação para pintar, com materiais fornecidos pelo proprietário²¹⁷). Neste periódico, Rodrigo Paganino (1835-1863) foi um dos principais redactores a referir-se à nova geração. Cirurgião, amigo de Alexandre Herculano, a sua obra literária identifica-se também amplamente com o espírito dos novos artistas, enquanto autor de uma série de contos melancólicos e de temática popular, publicados em 1861.

Resta ainda mencionar o papel de Júlio César Machado (1835-1890), que já vimos anedotizar a história do *Camões* de Francisco de Assis Rodrigues. Amigo de Vítor Bastos, por quem nutria intensa admiração, tornou-se também próximo do restante grupo de artistas. Conhecia em primeira mão as suas dificuldades e ideais, uma vez que participou ou simplesmente assistiu às discussões que mantinham, ainda antes de 1856²¹⁸. A sua obra acompanha e reproduz alguns dos princípios adoptados por aqueles artistas plásticos, uma vez que se considera que os seus romances e contos são caracterizados por uma espécie de pintura de costumes e atmosferas sociais da vida lisboeta, sob a forma literária²¹⁹. As suas críticas na *Revista Universal Lisbonense* em 57 e as suas considerações em torno do percurso de Vítor Bastos, na *Ilustração de Portugal e Brasil*, já em 85, são vigorosas e por vezes mesmo injustas para com a geração de artistas mais velhos, como adiante veremos.

É assim também que, ao contrário do que acontecia ao longo da década de 40, em que as opiniões de Assis Rodrigues eram tidas em elevada consideração por parte do corpo académico²²⁰, quando os artistas da nova geração começaram a ascender a alguns cargos na Academia, sobretudo a partir

²¹⁷ Ver Idem,

²¹⁸ Idem, p. 77.

²¹⁹ Cf. *Dicionário Cronológico de Autores Portugueses*, Vol. 2.

²²⁰ Este Organismo da Academia devia reconhecer ao escultor o espírito de iniciativa e a capacidade de liderança necessários para ocupar o cargo directivo, razão porque em 1845 foi facilmente aceite naquela posição, apesar de ser o mais jovem elemento da Instituição.

de meados da década seguinte, o Professor de Escultura passou a ser objecto de inflamadas animosidades²²¹.

É preciso não esquecer que Assis Rodrigues era também, por essa altura, o Director Geral da Instituição. Talvez por esse motivo a imprensa, compenetrada em defender a nova geração que alegadamente vinha afrontar as concepções académicas, o tenha considerado a encarnação de todos os valores que se pretendia combater. É preciso ter em consideração que as afirmações publicadas eram contextualizadas por uma luta simbólica que ocorria entre representantes de diferentes ideais.

A documentação existente demonstra, pelo menos no que respeita àquele que pode ser considerado o mais polémico episódio em que Assis Rodrigues se viu envolvido - o concurso para o provimento da substituição da cadeira de Escultura²²², que o Director se limitava a cumprir as obrigações que ao seu cargo competiam. Tratou-se de um concurso que decorreu em 1856 e que foi repetido em 1859, no qual Vítor Bastos foi sucessivamente rejeitado.

A polémica instalou-se cedo e prolongou-se até ao final da década de 50, em parte sustentada pelo desconhecimento público dos procedimentos regulamentados para este tipo de concursos, em parte provocada pela inconformação perante a não aprovação de Vítor Bastos, logo no primeiro concurso em 1856.

O lugar fora deixado vago por falecimento do anterior Professor Substituto de Escultura, Francisco de Paula Araújo Cerqueira e Vítor Bastos,

²²¹ O biógrafo de Assis Rodrigues dá-nos também nota das perseguições de que o Director Geral da Academia foi objecto, ao relatar o envio frequente de cartas anónimas, ora procurando desmoralizá-lo, ora instando de forma pouco respeitosa a que se demitisse do seu cargo. Segundo João António da Silva Campos, Assis Rodrigues chegou a receber um bilhete convidando-o para o seu próprio funeral. Apesar do intuito manifestado pelo Governo de levantar um inquérito para apurar os autores, uma vez que havia dados que permitiam reconhecê-los, o assunto terá ficado por aí, a pedido do Director da Academia que alegava não desejar prejudicar ninguém. Cf. ANBA - *Biografia do Conselheiro...*, p. 33 e ss.

²²² Uma polémica semelhante ocorreu a propósito do concurso para a substituição da cadeira de Pintura de Paisagem, à qual João Cristino da Silva se tinha candidatado e que voltou a trazer a Assis Rodrigues acusações de confidências indevidas e parcialidade. No *Arquivo Universal* (1859, p. 368) comentava-se: "Este artista (...) ainda tornará a ser vítima das confidenciais do Director da Academia". Sobre os concursos académicos ver LISBOA, Maria Helena, *As Academias e Escolas de Belas Artes...*, p. 219 e ss.

ainda que habilitado para o exercício da pintura, cujo curso concluíra na própria Academia, foi então o candidato mais votado. Concorria ao lado de mais dois candidatos, José Maria Caggiani e Manuel Maria Bordalo Pinheiro. Este último foi prontamente excluído do concurso, com uma esmagadora maioria de votos contra a sua aprovação²²³, já que o seu modelo de *Moisés* revelava de imediato os seus insuficientes conhecimentos. Quanto a Caggiani, foi aprovado com menos dois votos que Vítor Bastos, porque embora empatando com este na prova em barros, o seu modelo em estuque de *Moisés* fora unanimemente classificado como medíocre.

Aparentemente, pois, Vítor Bastos vencera o concurso. No entanto, e esta particularidade a imprensa desconhecia, o suposto vencedor não chegara a reunir o número de votos regulamentar para ser eleito. Competia, neste caso, ao Director Geral, de acordo com o Regulamento, apresentar o seu parecer confidencialmente, expondo o que lhe ditasse a consciência, independentemente da decisão do júri. Foi assim que Assis Rodrigues manifestou a sua apreensão relativamente à qualidade do modelo em barro realizado por Vítor Bastos, em oito horas, nas instalações da Academia. Dizia o Director Geral, que a prova revelava pouco conhecimento e prática dos métodos da arte, o que podia ser fundamentado efectivamente com o facto de Vítor Bastos ser um pintor com o curso concluído na própria Academia. Recomendou portanto que se aguardasse um ano até abrir novo concurso, para que os candidatos se aplicassem a estudar, já que nenhum deles lhe parecia suficientemente habilitado para as funções a que se candidatava²²⁴.

Discutiram-se longamente as culpas, correram as informações contraditórias e o carácter de Assis Rodrigues foi amplamente questionado,

²²³ Neste tipo de concursos, a apreciação dos candidatos era feita pelo Corpo Académico constituído por onze elementos que votavam através de um sistema de bolas brancas e pretas, aprovando ou reprovando o concorrente e por um Júri Preparatório de cinco pessoas que devia redigir uma apreciação sobre as provas. Cf. ALMEIDA, Sílvia, *Vítor Bastos...*, p. 129.

²²⁴ De resto Vítor Bastos poderia legitimamente ter sido excluído do concurso, antes até de ter prestado provas, uma vez que não tinha atendido a uma das exigências do programa que requeria a apresentação de documentos comprovativos das suas habilitações em escultura. Cf. *Idem*, pp. 136-7.

tendo mesmo um grupo de professores da Academia apresentado o seu protesto ao rei pela anulação do concurso.

Reaberto três anos depois, a imprensa comentou por essa altura a inutilidade da iniciativa, alegando que era costume prevalecer acima das provas e do mérito, o alvedrio e a preferência do Director²²⁵. Desta vez Vítor Bastos teve mesmo que pedir uma autorização especial para participar, já que era expressamente exigida a comprovação dos estudos feitos na área de escultura. Valeram-lhe os trabalhos entretanto executados. Concorreu ao lado de Pedro Carlos dos Reis, António Moreira Seabra, Francisco Romano e novamente Caggiani. Uma vez reprovados à partida três dos candidatos, restava Vítor Bastos e Pedro Carlos dos Reis que acabaram empatados. Assis Rodrigues foi obrigado, uma vez mais pelas competências que os Estatutos lhe atribuíam, a fazer o desempate. E tendo desempatado a favor do segundo candidato que, conforme esclareceria João José dos Santos, era o artista que mais tinha produzido em mármore²²⁶, de acordo com o que mandava o Regulamento nestes casos, voltou a ser amplamente criticado²²⁷. Tomaram-se novamente partidos, discutiu-se na imprensa, fizeram-se acusações mútuas, mas resulta da apreciação global destes casos que as acusações feitas a Assis Rodrigues eram maioritariamente infundadas²²⁸.

Foi também com alguma injustiça que críticos como Biester, Andrade Ferreira e César Machado, a quem já nos referimos, ao defenderem e elogiarem Vítor Bastos, descredibilizaram Assis Rodrigues e ignoraram ostensivamente o papel e a posição ocupada pelo escultor no panorama da escultura nacional. Independentemente de considerarem que ele pertencia a uma geração cujo gosto estava ultrapassado, não deixam de ser desproporcionados os termos em que a ele se referem, ou, em alternativa, a forma como deixam absolutamente de o mencionar.

²²⁵ Cf. *Arquivo Universal*, 1859, p. 208.

²²⁶ Ver Anexos, Vol. II, p. 115 e ss (doc. Datado de 8 de Agosto de 1860 em que enumera as obras realizadas, pedindo que seja incluído no processo para o concurso).

²²⁷ Estêvão José Pereira Palha eleva a sua voz no *Jornal A Nação* (14-8-1860) para criticar abertamente o comportamento de Assis Rodrigues.

²²⁸ Sobre os concursos para o lugar de Professor Substituto de Escultura ver ALMEIDA, Sílvia, *Vítor Bastos...*, pp. 127 a 143.

É assim que Biester em 1859, em tom de acusação, afirma que a relação Assis/ Bastos se tratava de uma “luta entre a mediocridade e o talento”²²⁹, o que ilustra bem a forma como o artista mais velho, no período de pouco mais de uma década, passou de “génio moderno” a escultor medíocre.

Por sua vez, Andrade Ferreira, saltando sobre a História da Arte nacional mais recente, refere que Vítor Bastos era “a mais vigorosa e caracterizada vocação de estatuário (...) depois de Machado”²³⁰, não obstante ter anteriormente reconhecido que a escultura do Teatro D. Maria II constituía o único atestado, no seu tempo, do progresso da arte da escultura, sendo o seu autor um artista distinto²³¹.

Quanto a César Machado, biografando o seu amigo de juventude referia, em 1885, que “não havia escultores em Portugal quando Vítor Bastos encetou carreira”²³², uma afirmação que evidentemente ignora todo o desempenho de Assis Rodrigues e que é tanto mais significativa quanto foi pronunciada numa espécie de reflexão tardia. Um tipo de documento que, frequentemente, reequaciona as afirmações proferidas no calor do momento, sob os ímpetus da juventude. Mesmo porque Assis Rodrigues não se evidenciou somente no campo da prática escultórica, mas também expôs lucidamente as ideias que norteavam a sua actividade no domínio teórico e prestou colaboração em empreendimentos nacionais de significativo peso artístico.

Por tudo o que ficou exposto, é agora possível retomar a afirmação de Diogo de Macedo a propósito da obra do escultor, enquadrando-a com maior precisão. Foi provavelmente a esta sucessão de conflitos e desconsiderações que o autor se referia quando asseverava que a causa da dispersão e do esquecimento a que a obra de Assis Rodrigues foi votada se deveu aos maus

²²⁹ BIESTER, Ernesto, “Crónica”, in *Revista Contemporânea de Portugal e Brasil*. 1859, p. 440, citado por ALMEIDA, Sílvia, *Vítor Bastos...*, p. 134.

²³⁰ FERREIRA, José Maria de Andrade, *A Reforma da Academia de Belas Artes*. 1860, também citado por ALMEIDA, Sílvia, *Vítor Bastos...*, p. 133.

²³¹ FERREIRA, José Maria de Andrade, *A Reforma da Academia...*, p. 91.

²³² MACHADO, Júlio César, “Victor Bastos Escultor”, in *A Ilustração de Portugal e Brasil*, 1885, p. 103, citado por ALMEIDA, Sílvia, *Vítor Bastos...*, p. 132.

tratos recebidos da parte daqueles que o depreciaram, retirando-lhe o crédito, ainda durante o período romântico.

As décadas entretanto decorridas aconselham a uma revisão de papéis e desempenhos, à reavaliação da importância de cada artista na época que lhe é própria e à análise dos aspectos de inovação ou continuidade pelos quais cada um foi responsável.

IV – ENTRE A MUDANÇA EFECTIVA E A CONTINUIDADE RELATIVA

Dos vários textos e obras que Assis Rodrigues escreveu, e que foram objecto de análise em capítulo anterior, excluímos intencionalmente os três discursos que pronunciou na abertura das exposições académicas ou nas sessões de distribuição de prémios aos artistas (1852, 1856 e 1862)¹ e que foram também eles objecto de publicação. Estes textos, constituem reafirmações mais ou menos completas do pensamento enunciado noutros momentos. Destacámo-los, no entanto, da restante produção escrita do artista pelo facto de concordarmos com a afirmação de José Fernandes Pereira quando assegura que eles representam “a verdadeira ideologia artística da Academia”².

Assim sendo, e uma vez que o ensino académico foi um dos domínios que a nova geração de artistas procurou influenciar, julgamos que através da análise destes documentos é possível realizar uma primeira abordagem da repercussão que as novas ideias tiveram no seio da Academia ou, em muitos casos, da falta dela. Mudança e continuidade são, pois, aspectos que podem ser equacionados a partir deles. Mesmo porque o período em que foram pronunciados corresponde sensivelmente à década ao longo da qual se manifestaram com mais intensidade esses desejos de renovação.

O primeiro discurso corresponde ao ano de 1852, cuja exposição académica anuncia, como referimos, o surgimento de uma nova fase, dando sinais, nas obras que ali se patenteavam, de um novo gosto que subtilmente começava a afirmar-se.

¹ Dos seus discursos apenas pudemos reunir três, embora Diogo de Macedo afirme que pelo menos quatro foram publicados nos catálogos das exposições académicas. MACEDO, Diogo de, *Notas Biográficas...* 1955.

² PEREIRA, José Fernandes, “Teoria da Escultura Oitocentista Portuguesa (1836-1874)”, in *Arte Teoria*, nº 8, 2006, p. 93. Na verdade, os princípios orientadores do ensino académico haviam ficado enunciados logo em 1829 na *Memória de Escultura*. Neste discurso de 1852 Assis Rodrigues resume-os e repete-os: a supremacia atribuída às Artes filhas do Desenho, ou Belas Artes, relativamente aos ofícios fabris, com uma categoria própria e com um poderoso estatuto pedagógico; os artistas como protagonistas neste processo, também eles com um estatuto próprio e especial; e a própria Academia como a Instituição que garante e salvaguarda a utilidade daquele poderoso meio de civilização.

No seu discurso, Assis Rodrigues, seguramente pouco preocupado ou ainda não desperto para as novidades que nas obras de alguns artistas começavam a surgir, aproveita a ocasião para se ocupar de um assunto de fundo que estaria na raiz mais profunda das suas preocupações. Tratava-se da falta de sensibilização do público em geral e do Governo, em particular, para a importância da arte e dos artistas enquanto agentes promotores da civilização. Consequentemente procurava chamar a atenção para a valorização da própria Academia, cujo esquecimento estava na origem nomeadamente da falta de meios com que se processava o ensino e da ausência de um papel que fosse desempenhado, como ele acreditava que devia ser, pela arte na sociedade.

Como vimos anteriormente, adoptou o tom que fora utilizado pelo seu mestre Machado de Castro no *Discurso sobre as utilidades do Desenho*, ampliando agora o âmbito da reflexão, que passa a estender-se não só ao desenho mas às artes que nele radicam.

Uma das ideias subjacentes é pois a filiação das várias artes no desenho, que permanece com um especial estatuto. Não obstante acrescentar, numa versão mais actualizada, a designação de artes plásticas, não deixa de conservar a expressão “Artes do Desenho”, enunciada, aliás, em primeiro lugar. Termo que, de resto, ainda não estava desactualizado em 56, quando Andrade Ferreira o refere, elogiando as transformações radicais que na exposição académica se patenteavam³.

Apresentando o plano deste discurso, ele mesmo afirma consistir na demonstração das “utilidades que resultam do estudo, e cultura das Artes do Desenho”, essenciais à expressão da actividade do espírito humano⁴. Segundo o artista, portanto, estas artes, na sua linguagem universal, são mais eficazes na tradução das ideias que outras formas de expressão.

³ Cf. FERREIRA, José Maria de Andrade, “Exposição da Academia de Belas Artes...”, in *Ilustração Luso-Brasileira*. Lisboa, 1856, p. 371.

⁴ Através delas “pode o homem transmitir suas ideias e pensamentos com tanta luz de verdade, e com a expressão tanto mais viva e eficaz, quanta é a diferença do conceito que o espírito humano forma dos objectos”.

É assim que, apesar de referir a ideia horaciana de que a pintura era como a poesia, valoriza a primeira sobre a segunda que “num momento, penetra o nosso espírito com as suas ideias” e daí o seu poder junto das massas, como factor de instrução e elemento de modelação das mentalidades.

A pintura e a escultura são portanto, nesta sequência, meios de aquisição e ampliação de conhecimentos e implicam um processo de concretização intelectual, capaz de proporcionar uma ampla diversidade de visões do mundo, na linha dos princípios enunciados pelos teóricos e artistas do Renascimento. Trata-se de uma actividade enriquecedora para quem a exerce e para quem dela frui, que assim se habilita a formular “juízo claro e seguro”.

Outra das ideias centrais deste discurso é a já referida demarcação das artes do desenho em relação às artes mecânicas ou ofícios fabris. Às primeiras se devia, aliás, a qualidade e o crédito dos produtos resultantes das últimas, a elegância e o bom gosto da sua aparência, que os habilitava a rivalizar com os estrangeiros⁵. Apesar do ensaio de aproximação ao que hoje denominaríamos de design⁶, o autor estabelece, como vimos anteriormente, uma evidente distinção hierárquica entre o artista e o artífice, salientando o estatuto superior da criação artística⁷.

Por fim, o Director Geral da Academia reforça o conceito de que a arte tem um papel educativo, instrutivo e de divulgação cultural, porque nela se lê “como em livros constantemente abertos”. Daí resulta, defende o escultor, igualmente um poderoso potencial moralizador, ao serviço da religião e da

⁵ Cumprindo assim um dos propósitos do ensino ministrado na Academia, contemplado no decreto de J. Freire de 18 de Fevereiro de 1835, “melhorar os Ofícios e as Artes Fabris”. Ver ALDEMIRA, Luís Varela, *Um Ano Trágico – Lisboa em 1836*. 1937, p. 168. Vemos, assim que Assis Rodrigues entendia os ofícios fabris numa perspectiva idêntica à seguida nos países mais avançados da Europa. Ao contrário do que afirma Maria Helena LISBOA, que defende que a preocupação dominante não era melhorar a qualidade estética dos produtos, mas antes centrar a concepção do artista na produção manual que o aproxima do artífice (*As Academias...*, p. 337-7). Como se pode constatar é justamente o contrário que Assis Rodrigues pretende instituir e que está bem presente na diferenciação que estabelece entre artistas e artífices.

⁶ Como é referido por Fernandes PEREIRA. Ver “Assis Rodrigues ou o Mal Estar de um Clássico Entre Românticos”, in *Arte Teoria*, nº 3, 2002, p. 84.

⁷ Assis Rodrigues critica que não sejam proibidos de exercer a profissão aqueles que não se encontram oficialmente habilitados como acontece com os advogados e os médicos.

perpetuação de valores. Tal como professava Winckelmann, enunciando uma renovação estética que se projectava como regeneração moral e social⁸.

Se por um lado, esta ideia volta a poder ser entendida como um reflexo da função intelectual, moral e social que a arte adquiriu para os artistas neoclássicos, por outro, ela volta a aproximar o escultor das concepções românticas. A perspectiva da obra de arte como um livro no qual lemos e aprendemos, inscreve-se numa doutrina que, como refere Paulo Rodrigues, esteve sempre presente desde Herculano e Garrett até Ramalho Ortigão e reflecte a influência que a teoria da arte de Victor Hugo teve entre os autores portugueses. O célebre escritor francês foi quem estabeleceu, em 1832, a concepção do monumento como um *livro de pedra*⁹, da qual decorre a função social que lhe é atribuída.

Como vimos em capítulo anterior, a tese do papel pedagógico dos testemunhos arquitectónicos do passado fora já avançada por Assis Rodrigues no artigo de 1816, quando se referia aos monumentos da cidade de Évora, se bem que utilizando nessa altura outros termos na expressão da mesma ideia. Aqui, porém, apesar de em termos linguísticos o seu discurso se aproximar mais da expressão usada não só pelo autor francês como pelos escritores nacionais - os monumentos como *livros de pedra* -, a sua formulação salta do âmbito estrito dos monumentos históricos, para o âmbito das obras de arte em geral, nomeadamente de pintura e de escultura.

Aí é destacado o poder do retrato natural e vivo dos homens célebres, preferência que, se no universo das ideias românticas se justificava sobretudo pela importância atribuída ao indivíduo¹⁰, foi também um tema adoptado pelos neoclássicos.

Vasari, no séc. XVI, promovera já esta necessidade de imortalização, uma preocupação que, no seu caso, se centrara na classe artística que estava

⁸ ASSUNTO, Rosario, *La antigüedad como futuro...*, p. 134.

⁹ Cf. RODRIGUES, Paulo, *Património...*, p. 119 e ss. Segundo J.-A. FRANÇA, Victor Hugo, cuja obra *Nossa Senhora de Paris* fora publicada em Portugal em 1841, era um dos escritores mais populares entre os portugueses. Cf. *A Arte em Portugal...*, Vol. I, p. 97.

¹⁰ Retratando “não (...) mais a função mas a própria pessoa que por detrás dela se encontrava”. FRANÇA, J.-A., *A Arte em Portugal...*, Vol. I, p. 258.

interessado em promover. A história da arte por si inventada ressuscita os nomes dos pintores concedendo-lhes a fama eterna, proveniente da arte que é imortal. Pretendendo, deste modo, salvar os artistas da sua segunda morte, imortalizando-os através da fama¹¹.

Os artistas neoclássicos de certo modo recuperam esta necessidade de imortalização, ampliada agora a todos os que pelos seus feitos devessem ser “ressuscitados” do esquecimento colectivo.

“Preocupados sobretudo em demonstrar a sua modernidade: dão preferência ao retrato, com o qual procuram definir simultaneamente a individualidade e a socialidade da pessoa”¹², representando igualmente as virtudes cívicas edificantes que se pretende cultivar. Um objectivo que a existência de exposições abertas a todos vem facilitar, divulgando pelo público essas imagens vivas da virtude e estabelecendo um terreno comum a artistas e audiência, definido pelos termos patriotismo e virtude¹³.

Foi o que fez o escultor neoclássico francês Jean-Antoine Houdon (1741-1828), célebre sobretudo pelos retratos de personalidades notáveis do seu tempo, quer em bustos, quer em estátuas. O conhecido artista defendia que “um dos mais belos atributos da difícil arte do estatuário é conservar com toda a verdade as formas e imortalizar a imagem que fizeram a glória e a honra da sua pátria”¹⁴.

Na mesma linha de pensamento, Assis Rodrigues defendia que o retrato tem a capacidade de estimular o desejo de seguir as qualidades dos representados, já que se trata de verdadeiras traduções do carácter e, por isso, mais do que representações físicas devem ser ilustrações psicológicas que servem de exemplo às sociedades. Fá-lo num momento em que este género tinha particular expressão na exposição, ao contrário do que acontecera em certames anteriores em que os retratos eram quase inexistentes e, uma vez

¹¹ Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant L’Image...*, pp. 78-9.

¹² ARGAN, Giulio, *Arte Moderna*. 1998, p. 22.

¹³ Cf. EISENMAN, Stephen F., *Nineteenth Century Art – A critical history*. 2002, pp. 19 e 21.

¹⁴ Cf. RÉAU, Louis, *Houdon sa vie et son œuvre: ouvrage posthume suivi d’un catalogue systématique*. 1964.

mais, em perfeita consonância com a natureza dos pensamentos que expressou noutros momentos e que correspondiam às suas convicções estéticas.

O remate do texto é feito através de um apelo aos artistas nacionais, no qual a prática das virtudes é associada ao exercício das belas artes, um princípio que estava contemplado nos próprios Estatutos da Academia lisboeta que Assis Rodrigues ajudara a compor. Ali se dispunha que competia aos professores o dever de “inspirar a seus discípulos o amor do estudo e das artes, os sentimentos de honra e de virtude, que são próprios da sua nobre profissão”¹⁵. Uma clara referência à responsabilidade cívica que o neoclassicismo outorgava aos artistas e ao conceito de que o mais essencial e humano é o acto virtuoso, o acto de virtude cívica¹⁶.

De acordo com a convicção neoclássica, a arquitectura era um dos meios capazes de engendrar uma renovação da vida cívica e até mesmo um revivalismo da fibra moral da sociedade que Winckelmann admirava na Grécia antiga, como refere B. Bergdoll¹⁷. Um potencial semelhante era atribuído às artes em geral, como defende, entre outros, o pintor e teórico francês Nicholas Paillot de Montabert (1771-1849), que afirmava que manifestar os princípios da beleza é compreender os princípios da bondade e da propriedade. É, por consequência, um treino que torna familiar a natureza da própria virtude¹⁸.

Evidente é, pois, em vários momentos do discurso de Assis Rodrigues, o princípio de servir a sociedade através da arte, herdado da cultura Iluminista¹⁹, presente no espírito do tempo, e consagrado no próprio intuito de utilidade pública que presidiu a fundação da Academia e que tinha por propósito “promover a civilização geral dos portugueses, difundir por todas classes o gosto do Belo...”²⁰.

¹⁵ *Estatutos da Academia de Belas Artes de Lisboa*. 1843.

¹⁶ Cf. GESALÍ, Esteban, *Historia de las ideas estéticas...*, p. 284.

¹⁷ Cf. BERGDOLL, Barry, *European Architecture 1750-1890*. 2000, p. 44.

¹⁸ Cf. MONTABERT, J. N. P., “On the Necessity of Theoretical and Philosophical Teaching of the Arts in our Education”, in *Art in Theory...*, p. 214-216.

¹⁹ Sobre a relação entre Iluminismo e Neoclassicismo consultar BERGDOLL, Barry, *European Architecture...* e FRANCASTEL, Pierre, “L’Esthétique des Lumières”....

²⁰ ALDEMIRA, Luís Varela, *Um Ano Trágico...*, p. 168.

1856 foi, como também já referimos, um ano de ruptura no que dizia respeito às obras apresentadas na exposição académica. Recordamos que foi nesse ano que os artistas considerados românticos pela primeira vez afirmam, pública e colectivamente, as premissas do seu movimento. Talvez também por essa razão o discurso de Assis Rodrigues de 1856 difira sensivelmente do anterior, como difere do que se lhe seguirá.

Deste modo, os assuntos que o escultor aborda em 1856 dizem sobretudo respeito ao processo criativo e às qualidades que devem ser reunidas pelos seus protagonistas, centrando-se numa abordagem consideravelmente menos generalizada da arte e das suas funções. Desloca-se, portanto, da arte para os artistas, tocando um conjunto de conceitos que se encontravam na ordem do dia.

O conceito de génio faz a abertura do discurso, apontado como a primeira e principal qualidade do artista. Cita, a este propósito, o escritor, poeta e mais tarde político francês Alphonse Lamartine (1790-1869), cujos primeiros livros de poemas, editados nos Anos 20 do século XIX, influenciaram o romantismo, sobretudo em França. Esta referência demonstra uma vez mais que o escultor se mantinha atento à produção dos seus contemporâneos, ainda que talvez não tivesse com exactidão, como não tinham, segundo J.-A. França, muitos dos autores do seu tempo, “consciência dos valores culturais e morais que os nomes citados representavam”, razão porque, segundo o mesmo autor, nomeadamente entre os românticos nacionais, as contradições abundam²¹.

Assis Rodrigues demonstra ter no entanto consciência do significado que o génio adquirira para os artistas românticos, o que é demonstrado pela forma como prontamente tem o cuidado de dele se demarcar. É nesta sequência que reafirma que o artista não pode limitar-se a criar ao sabor das inspirações e dos impulsos dessa emanção divina, provavelmente dirigindo-se indirectamente a

²¹ FRANÇA, J.-A., *O Romantismo...*, p. 103.

alguns daqueles que obtinham nesta exposição um dos mais importantes momentos de afirmação.

É assim que adverte que o génio por si só não podia formar o verdadeiro artista, uma vez que devia submeter-se à realidade apresentada pela natureza “fonte da verdade”. Devia pois contrariar a “atmosfera de auroras boreais, fogos-fátuos e fosforescências ígneas do romantismo”²², como apontava negativamente João José dos Santos em data posterior, mas indo ao encontro do mesmo pensamento.

Seguindo um ponto de vista que já tivemos oportunidade de analisar, Assis Rodrigues defende que era preciso que o artista corrigisse a natureza nem sempre bela, conjugando “idealismo e realidade”. Que a transformasse através do seu “pensamento e senso íntimo”, numa interpretação pessoal.

A escolha das expressões utilizadas neste discurso não deixa de ter um significado especial, sobretudo se tivermos em conta o intuito de mudança que marcava esta exposição. A introdução de ideias como a visão individual do artista ganha novo significado quando equacionamos que essa foi uma perspectiva amplamente defendida por Vítor Bastos, pouco antes²³, na prova escrita para o concurso da Substituição da cadeira de Escultura, cujo júri Assis Rodrigues integrava.

Esta ideia, tão na ordem do dia, de que a visão pessoal devia transformar a representação da natureza, longe se encontra, contudo, de surgir como um reflexo da realidade interior do artista. Manifesta-se, sim, como vimos, na sua capacidade de corrigir e idealizar, sem deixar de ter por objectivo a tradução da beleza ideal.

Por outro lado, numa exposição onde se multiplicavam as pinturas de paisagem, Assis Rodrigues continuava a defender que a forma mais digna de representação pela arte é a do corpo humano que, além de exigir o domínio de

²² SANTOS, João José, *Exame crítico do opúsculo “Reforma d’ Academia de Belas Artes pelo Sr. José Maria de Andrade Ferreira”*. Lisboa, 1860.

²³ O discurso do Director Geral data de Outubro de 1856 e o concurso decorrerá em Setembro do mesmo ano.

diversas ciências, exige também o conhecimento das paixões, os defeitos e as virtudes que produzem “variados e infinitos resultados” sobre a fisionomia do sujeito. Por esta razão o artista, além de culto, possuidor de um saber universalizante, devia ser também um astuto conhecedor da psicologia humana, para saber traduzir os seus estados de espírito particulares, tal como defendera em 52 ao falar dos retratos dos grandes homens, numa reafirmação de convicções.

É ainda neste discurso que refere a revisão a que o alfabeto do antigo deve ser sujeito, em conformidade com as experiências e saberes modernos. Para isso contribuem a imaginação e a criatividade, com o objectivo de traduzir a beleza idealizada e sempre sem se afastar do respeito pela natureza.

Nesta mesma sequência e como uma espécie de confirmação cabal das suas posições, termina o discurso referindo directamente Winckelmann, cuja obra *História da Arte Antiga*, numa edição de 1789, por esta altura já fazia parte do espólio bibliográfico da Academia²⁴.

No último dos seus discursos conhecido, depois da efervescência de artistas e imprensa ter acalmado em torno do novo movimento artístico, Assis Rodrigues retoma em grande parte os temas do 1852.

Adoptando por base a descrição que Pausanias (115-180 a.C.)²⁵ faz da cidade de Atenas, onde “três mil estátuas aformoseavam seus pórticos e suas praças públicas”, o Director Geral da Academia volta a enaltecer, em 1862, o valor dos monumentos, “documentos onde se inscreve a história de um povo ou de uma nação”. Volta a recuperar deste modo o conceito das obras artísticas como *livros de pedra*, herdado de Victor Hugo e adoptado, como vimos, por alguns autores nacionais, mas também o programa estético formulado por

²⁴ Tal como é anotado na acta da sessão de 21 de Abril de 1860, quando se referem os compêndios e livros utilizados para instrução dos discípulos. ANBA - *Actas da Academia de Belas Artes de Lisboa, 1857 a 1862*. Cf. também LISBOA, Maria Helena, *As Academias e Escolas de Belas Artes...*, pp. 314-5.

²⁵ Pausanias foi geógrafo e viajante grego, autor da obra *Descrição da Grécia*, que constitui um importante contributo para o conhecimento da Grécia Antiga.

Winckelmann. Um programa que previa a construção de um mundo renovado e recuperado pelos artistas e homens de letras, destinado a prevalecer sobre todas as disposições transitórias dos governos, das instituições e das ideologias. Um mundo segundo os padrões antigos, do qual se perpetuariam, depois de tudo o resto ter passado, os jardins públicos, os edifícios, o resultado dos projectos urbanísticos, as estátuas, as pinturas e os poemas²⁶.

Nesta sequência Assis Rodrigues acrescenta ainda que a arte, pela linguagem “viva e universal” que dirige ao espírito, é mais eficaz na transmissão da história dos povos e das nações do que o mais competente dos historiadores. Utiliza, para expressar esta ideia, uma forma muito próxima da que foi escolhida por Herculano quando refere que nos monumentos “há mais história que nos escritos dos historiadores”²⁷.

Tal semelhança vem confirmar novamente a atenção do escultor por aquilo que se produzia à sua volta, contrariando uma vez mais a perspectiva avançada por José Fernandes Pereira quando afirma que “um homem com esta formação e com estes ideais, de mais a mais escultor, não tinha grande apreço nem atenção pela sua contemporaneidade”²⁸.

Por outro lado, Assis Rodrigues reforça o papel que os monumentos comemorativos tinham na civilização ateniense onde existia “a cada passo um monumento (...) por toda a parte (...) a virtude recompensada”, sendo esta filosofia que a Portugal faltava adoptar, num ano em que finalmente se lançava a primeira pedra para o monumento a *Camões*.

O escultor fazia, pois, a apologia da consagração pública dos grandes homens através de monumentos que lhes imortalizassem a memória, prática que apenas se iniciava no nosso país. Uma visão novamente condizente com a de Alexandre Herculano para quem os monumentos, além de serem, como se viu,

²⁶ ASSUNTO, Rosario, *La antigüedad como futuro...*, p. 134.

²⁷ HERCULANO, Alexandre, “Duas Épocas e Dois Monumentos ou a Granja Real de Mafra”, in *Opúsculos*, Vol. VI, 1843, p. 5.

²⁸ PEREIRA, José Fernandes, “Teoria da Escultura Oitocentista...”, p. 100.

livros de História, eram também elementos de civilização com uma dimensão social e política²⁹.

No entanto, ao contrário de A. Herculano, para o escultor parece não existir confusão quando se trata de distinguir monumentos nacionais e monumentos comemorativos³⁰, como bem demonstra no *Dicionário*. Ali define monumento como uma obra que serve para comemorar ou conservar a lembrança dos homens ilustres e dos grandes acontecimentos em que estes participaram.

Apresentando as acções dos antepassados que fizeram a honra da pátria, dignas de serem imitadas, a arte excita assim nos povos os valores dignos de serem cultivados, à imagem do que sucedia em Atenas que “não era grande pela extensão do seu território (...) era porém excelente, era a maior, e a mais rica pelo seu amor nacional, pela força dos seus heróis, pela cultura das ciências e artes, e pela prática das virtudes.” Novamente a Grécia de Winckelmann convertida em ideal regulativo, projecto de acção pedagógico-política fundamentada sobre a categoria estética³¹.

Assis Rodrigues sensibilizava desta forma os ouvintes, uma vez mais, para o valor e o papel que a arte desempenha na sociedade, nomeadamente como meio de instrução e como recurso de educação estética, cívica e moral. Apresentada no seu relevante protagonismo, capaz de prestar um serviço inestimável à religião, à moral e à política, a arte surge aqui como um bem que passava a pertencer a todos e a instruir toda a gente³², em conformidade com os princípios protagonizados pela ideologia liberal. Uma perspectiva que remete ainda para a reflexão teórica sobre a arte e a sua função social, feita pelos artistas franceses do pós-revolução, empenhados em exercer plenamente o

²⁹ Cf. RODRIGUES, Paulo, *Património, Identidade...*, p. 95.

³⁰ Sobre este assunto ver Idem, p. 96 e RIEGL, Alôis, *Le Cult Moderne des Monuments*, Paris, 1984.

³¹ ASSUNTO, Rosario, *La antigüedad como futuro...*, p. 113.

³² FRANÇA, J.-A., *O Romantismo...*, p. 69. Ver ainda sobre a relação neoclássica entre arte e instituições político-sociais Idem, p. 93 e ss.

papel cívico e pedagógico que julgavam ser o seu, sendo a imagem considerada um meio privilegiado de instrução das gerações³³.

Em Portugal, esse papel foi assumido sobretudo pelo movimento literário a que Garrett imprime “uma responsabilidade de organização, de regeneração construtiva”³⁴, com equivalência no campo literário e político. Podemos, pois, afirmar que a função que Assis Rodrigues atribui à arte pode ser considerada equivalente à que Garrett atribuía à literatura e ao teatro, uma “escola de bons costumes cívicos”³⁵.

É ainda nesta linha de análise que podemos enquadrar a questão do amor nacional que Assis Rodrigues introduz ainda neste discurso, uma questão central do próprio romantismo literário que, segundo J.-A. França, “mais do que uma lição cívica e cristã (...) pretendia (...) dar uma lição de nacionalismo”³⁶.

Além de tudo o que ficou exposto, Assis Rodrigues defendia que a arte na sua finalidade podia ainda ser consoladora e redentora, capaz de funcionar como instrumento de reflexão, recordando os erros do povo ou dando mesmo testemunho do seu arrependimento.

Completava-se assim, portanto, o amplo quadro da função social que o escultor atribuía à arte, herdada da pedagogia iluminista e inserida num movimento cultural mais amplo que caracterizou a consolidação do liberalismo.

Como refere Fernando Catroga, “a instauração de uma nova ordem política e económica requeria novas formas de interiorização e legitimação do poder. Isso passava pela tomada de consciência de que urgia criar uma nova opinião pública imbuída de valores e de ideias que alicerçassem o propósito de “refundar” a Nação em bases representativas”³⁷. É dentro deste espírito que o escultor atribui aos artistas e à arte a missão de sustentarem e dirigirem o espírito público, animando-o para as melhores inclinações. Uma visão

³³ Ver GUICHARNAUD, Hélène e SOREL, Philippe, *L' Art sous la revolution*. 1989, pp. 5-6.

³⁴ FRANÇA, J.-A., *O Romantismo...*, p. 69.

³⁵ Idem, p. 93-4.

³⁶ Idem, p. 95.

³⁷ CATROGA, Fernando, “Alexandre Herculano e o Historicismo Romântico”, in *História da História em Portugal. Séculos XIX-XX. 1. A História através da História*. 1998, p. 45.

consistente com o programa estético com evidentes implicações morais, inscrito no esquema ideológico do iluminismo, no qual neoclássicos e românticos se inserem³⁸.

Seguindo ainda o modelo grego, o Director Geral chama a atenção para o facto do progresso das artes estar associado às honras e recompensas concedidas aos artistas, procurando demonstrar que o reconhecimento público e político são um estímulo indispensável, tal como fora defendido por Winckelmann que salvaguardava que não bastava a influência do clima para explicar os dotes do povo grego, era também fundamental a educação e a forma de governo³⁹.

Por último, Assis Rodrigues acrescenta que esse reconhecimento, de que os antigos tão bem souberam dar exemplo, resultava da consciência das importantes utilidades das artes que dez anos antes se esforçara por demonstrar. O discurso processa-se, pois, como o fechar de um círculo⁴⁰, encerrando com a manifestação da convicção de que o futuro do país podia realmente ser regenerado pelas “conhecidas utilidades” das belas artes.

Longe, portanto, de reflectir mudanças significativas na filosofia que norteava a formação dos estudantes da Academia, estes discursos académicos pronunciados antes, durante e depois do que poderia ter sido uma crise de valores estéticos, demonstra que as linhas orientadoras da Instituição não se alteraram significativamente. Mesmo depois dos novos artistas integrarem os quadros académicos, na expectativa de ali introduzirem as transformações a que aspiravam.

Por outro lado, as palavras proferidas pelo Director Geral da Instituição demonstram que ele não imobilizara o seu pensamento, fixando-o rigidamente em valores estagnados e imutáveis. Antes colocara-o em diálogo com as novas ideias, sem deixar de ter por base aquelas que considerava intemporais.

³⁸ Cf. FRANÇA, J.-A., *O Romantismo ...*, p. 94.

³⁹ ASSUNTO, Rosario, *La antigüedad como futuro...*, p. 91.

⁴⁰ Como refere PEREIRA, José Fernandes, “Assis Rodrigues ou o Mal Estar...”, p. 83.

A análise destes discursos reflecte ainda a convergência de alguns padrões que, em muitos aspectos, se verifica entre os escultores académicos e os artistas considerados românticos. É o que acontece nomeadamente no que respeitava à exaltação dos valores nacionais, ao espírito patriótico que competia aos artistas estimular e, consequentemente, à defesa e exaltação dos heróis pátrios através da consagração por meio de monumentos que lhes imortalizassem a memória. Uma luta que, como vimos, embora desde cedo tivesse sido empreendida por Assis Rodrigues, só teria concretização efectiva nas gerações que lhe seguiram, nomeadamente, como referimos, por Pedro Carlos dos Reis, autor do monumento a Bocage, em Setúbal.

Este último escultor, tal como José Maria Caggiani, ainda que da mesma geração de Anunciação, não integraram o grupo dos “novos artistas”, mesmo porque outras seriam as suas ansiedades e motivações. Ficaria entregue, pois, exclusivamente a Vítor Bastos, a representação, no âmbito da escultura, do novo gosto que procurava reflectir a consagração de poderes e direitos que o liberalismo oferecera aos cidadãos, traduzidos na valorização do indivíduo. Tratava-se agora, todavia, não somente de uma valorização que consistia na fixação para a posteridade da memória das personalidades notáveis, contemporâneas ou do passado, mas também da valorização da individualidade mesma do artista, que devia traduzir na obra, com plena liberdade, o seu potencial criativo e emocional.

Se esta responsabilidade foi plenamente traduzida no percurso e na obra do seu protagonista, ou se foi sobretudo formulada como um intuito cuja concretização foi mais ou menos flexível, é o que nos propomos analisar, nos capítulos que se seguem.

4.1 - Vítor Bastos e a mudança inevitável

“A falta da liberdade da arte é a causa da anarquia” – assim começava por declarar Vítor Bastos, em 1856, na prova escrita do concurso para o lugar de Professor Substituto da cadeira de Escultura da Academia⁴¹.

“A liberdade foi a causa principal da superioridade artística”, declarava Winckelmann, referindo-se ao regime político da Grécia antiga. Proferidas em contextos diferentes e com significados que não se sobrepõem na totalidade, não deixa de ser interessante notar a semelhança no tom das duas declarações.

Observador inteligente e perspicaz, uma “inteligência aberta a todas as formas do belo, vivendo entre o confronto do mundo antigo e os desafios da arte moderna”⁴², Vítor Bastos conhecia provavelmente a afirmação. Sublinhamos que ele próprio defendia a leitura, por parte dos estudantes de arte, de obras que tratassem da filosofia da arte⁴³, o que torna bastante provável o seu conhecimento da obra de Winckelmann, tanto mais que existia no espólio da Academia. Utilizou-a naturalmente adaptando-a ao ponto de vista que lhe importava demonstrar, numa afirmação incisiva que completou com uma espécie de ameaça: “A liberdade destruirá necessariamente as instituições receosas”, dirigida, subentende-se, à própria Academia, eventualmente afrontada pelos novos artistas e pelas novas ideias.

Vítor Bastos protegia ainda, desta forma, a sua própria legitimidade de se candidatar a Professor de Escultura, já que não tinha qualquer formação específica naquela área. Evocando o uso dessa mesma liberdade que defendia, asseverava que era dela que provinham “as forças morais e intelectuais de se (fazer) conhecer” num ou noutro ramo das belas artes, se a isso a vocação o instigasse.

⁴¹ O original desta prova pode ser encontrado em IAN/TT - Min. Reino, ASE, Lvº 14, Proc.º 715, Mç. 3578. Ver reprodução do manuscrito da prova e a sua transcrição em ALMEIDA, Sílvia, *Vítor Bastos: Um Escultor Entre Pintores*. Lisboa, 2004, Vol. 2, p. 146 e ss.

⁴² Ver Idem, p. 218.

⁴³ Idem, p. 214.

Bem caracterizado fica aqui o seu temperamento que era, segundo César Machado, “um tanto altivo”, confiante “num porvir de glórias” e por isso audacioso e destemido na expressão das suas convicções, ou não fosse ele um dos principais entusiastas do grupo, fortalecendo e animando os seus companheiros sempre que tendessem a desmoralizar⁴⁴.

É assim que afronta a ordem estabelecida, declarando atrevidamente, numa prova que visava justamente dar-lhe acesso à Academia, que “cada indivíduo será artista à sua maneira”. A tónica passava a centrar-se então no indivíduo e na sua liberdade de actuação, premissa que se sobrepunha a qualquer regra pré-definida.

Cumpre anotar aqui que a sua candidatura à docência da Escultura na Academia de Belas Artes pode bem ser considerada, ainda que contraditoriamente, de todas as manifestações de irreverência do artista, a mais audaciosa, a começar pelo facto de que incontestavelmente se candidatava a um lugar para o qual não tinha formação específica. Um pouco à imagem do que faria Baudelaire na década de 60, ao candidatar-se à Academia francesa, numa atitude que P. Bordieu considera uma “transgressão criadora”. Não pretendendo ser, a candidatura de Vítor Bastos, nem séria e paródica ao mesmo tempo, nem um atentado simbólico à ordem estabelecida, também ele afirmará repetidamente o seu direito à consagração. Um direito conferido, neste caso, pelo reconhecimento da crítica e do público, acabando por “obrigar” aquela instância (também aos seus olhos com crédito questionável, tal como Baudelaire), a manifestar a incapacidade de o reconhecer⁴⁵.

Logo à partida, o entendimento que Vítor Bastos tinha da arte e do artista divergia daquele que, quase três décadas antes, Assis Rodrigues manifestara, também numa prova escrita que lhe daria acesso ao ensino da Escultura.

Como vimos, na sua *Memória de Escultura*, começava por identificar os modelos a seguir, fossem os gregos da Antiguidade, fossem os italianos do séc. XV, Miguel Ângelo e Alberti.

⁴⁴ Cf. Idem, p. 77.

⁴⁵ Cf. BOURDIEU, Pierre, *As Regras da Arte*. 1996, pp. 83-4.

Para Vítor Bastos, como se constata, não há modelos a adoptar, já que cada artista deve encontrar em si mesmo o caminho que deseja seguir, lembrando em certa medida a postura expressa por Caspar David Friedrich⁴⁶ (1774-1840) quando defende que o artista não deve apenas pintar o que vê diante de si, mas também o que vê dentro de si. Se não vê nada dentro de si, deve abdicar de pintar o que vê fora⁴⁷.

Convergindo ainda com a posição assumida por Vítor Bastos em 56, Caamille Corot (1796-1875) defendia, apenas um ano antes, que o artista devia deixar que os seus sentimentos e convicções fossem o seu único guia, que a emoção nunca devia ser abandonada, mesmo quando se representava a realidade natural⁴⁸.

Uma postura que Assis Rodrigues reprovava peremptoriamente. Como já referimos, o que o escultor criticava no romantismo era precisamente este desrespeito a todas as regras que não fossem as do próprio artista, que assim se abandonava aos seus caprichos individuais e aos seus particulares sentimentos, despreocupado da manifestação na obra da beleza ideal.

Reflectia-se aqui, aquilo que Maria Manuela Saraiva denomina de “problema antropológico em sentido estrito” (que transborda da filosofia para a literatura e, acrescentaríamos, para a arte), ou seja, “a atitude do homem que (...) se volta para si mesmo, no desejo de saber quem é e de se dizer na sua singularidade”⁴⁹. Trata-se da consciência individualista cujo papel no romantismo é valorizado por J.-A. França, para quem ela não só é sua condição necessária, mas também explicação das suas contradições⁵⁰.

A liberdade e este poder da individualidade do artista que Vítor Bastos evocava logo no início da sua prova, fora bem entendida, logo em 43, por João

⁴⁶ Chamamos a atenção para o facto de haver um desenho do escultor português que representa figuras humanas à beira mar, numa postura de despedida a nostalgia e a desolação de algumas obras do pintor alemão. Ver ALMEIDA, Sílvia, *Vítor Bastos...*, p. 85.

⁴⁷ Cf. FRIEDRICH, Caspar D., “Observations on Viewing a Collection of Paintings Largely by Living or Recently Deceased Artists”, in *Art in Theory...*, p. 54.

⁴⁸ COROT, J.-B. Camille, “Notebook Entry”, in *Art in Theory...*, p. 535.

⁴⁹ SARAIVA, Maria Manuela, “Romantismo: Rotura e Totalidade”, in *Estética do Romantismo em Portugal*. 1974, p. 84.

⁵⁰ Cf. FRANÇA, J.-A., *História da Arte Ocidental 1780-1980*. 1987, p. 53.

de Andrade Corvo que, num texto publicado no *Jornal das Belas Artes*, dela falava como uma exigência própria do tempo.

Reflexo claro dos direitos que o Liberalismo vinha concedendo aos cidadãos, ela fazia com que “cada homem (fosse) chamado a entrar com uma parte de acção na impulsão e na direcção dada à sociedade”⁵¹. Esta responsabilidade reflectia-se na arte e traduzia-se justamente pela imposição de uma condição: o sentimento. Ainda que considerasse que deviam ser conservadas as formas da arte antiga, o autor defendia que mais do que uma necessidade, o “sentimento puro, a verdade da alma” constituíam uma exigência moral e a única lei do “romântico bem entendido”. Em oposição, no género clássico, regido por fórmulas precisas, traduzidas em “formas sem espírito, sem pensamento”, todos os génios acabavam por se assemelhar, perdendo a sua natureza própria.

Em 1896, Ramalho Ortigão afirmava ainda que “a superioridade ou inferioridade de um artista, a sua categoria, deduz-se da maior ou menor quantidade de ideias que a sua obra sugere e dos sentimentos cuja permissão ela determina”⁵², demonstrando como a prioridade concedida ao sentimento na obra de arte perdurou até ao final do século.

É fácil de compreender, todavia, que quando Assis Rodrigues fala do sentimento na arte se refere a uma outra ordem de conceitos que, longe de subentenderem o reflexo da verdade individual, remetem para a capacidade de produzir obras “repassadas de um sentimento puro, belo e verdadeiro” logo, universal, obtido a partir da apreciação dos objectos do mundo físico e moral⁵³.

O documento escrito por Vítor Bastos que começámos a analisar, desenrola-se no mesmo sentido e em certa medida completa, ampliando, o que Andrade Corvo enunciara a mais de uma década de distância. No texto em estudo, esta perspectiva é reforçada pelo candidato ao lugar de Professor de Escultura quando indica o primeiro quesito para formar um bom estatuário: a

⁵¹ CORVO, João Maria, “O sentimento na arte”, in *Jornal das Belas Artes*. Lisboa, 1843, p. 93-4.

⁵² ORTIGÃO, Ramalho, “Arte Portuguesa”, in *O culto da arte em Portugal*. 1943. Tomo I, p. 164.

⁵³ RODRIGUES, Francisco de Assis, *Dicionário...*, p. 341.

vocação. Compreende-se pela forma como o artista explora o assunto, que a vocação é equivalente ao génio. Uma disposição natural que se sobrepõe a todas as adversidades, uma vez que aquele que a possui virá sempre a ser um artista, mesmo quando as circunstâncias se oponham ao seu desenvolvimento. É esta qualidade que assegurará à obra a sua “magia”, conferida pelos sentimentos íntimos e pelas impressões de uma alma humana. Trata-se da projecção do autor na obra como meio de expressão da individualidade. Portanto, a afirmação da individualidade é novamente reforçada como condição primeira da criação artística, que não dispensa o imperativo da liberdade criativa.

Este papel primordial concedido ao génio, remete para plano secundário o conhecimento, imposto por Assis Rodrigues como elemento indispensável e fundamental, uma vez que, como vimos, o escultor defendia, em total divergência com o pensamento de Vítor Bastos, que o génio sozinho era insuficiente para formar o verdadeiro artista, sendo regra inquestionável a necessidade dos conhecimentos técnicos e dos estudos teóricos. Aliás, recordamos que, para Assis Rodrigues, para além do génio, o escultor devia possuir entre outros predicados, o juízo e a cultura, naturalmente só possíveis de adquirir através de um estudo amadurecido em várias áreas do conhecimento. Por outro lado, para o Director Geral da Academia, a obra de arte obedecia a condições bem mais exigentes do que o poder mágico conferido pelas emoções íntimas do artista, de resto, difícil de definir objectivamente. Recordamos ainda que para ele a escultura devia ter por metas a beleza, a dificuldade e a expressividade, uma conjugação de factores difíceis de reunir, que encontravam os seus padrões em modelos do passado perfeitamente estabelecidos.

É, pois, absolutamente inovadora em Portugal a perspectiva que Vítor Bastos vem oferecer e que apresenta, desde logo, como indicador da sua actuação enquanto escultor e enquanto professor, uma vez que era disso que se tratava antes de mais. Sendo portanto compreensível que Assis Rodrigues julgasse que o candidato não se encontrava à altura do lugar que se propunha ocupar. A começar pelo facto da prova escrita apresentada demonstrar uma acentuada distanciação em termos de conhecimentos e profundidade

relativamente àquela que ele próprio elaborara, no seu tempo, considerada na actualidade um trabalho que integra o âmbito dos tratados sobre o assunto, em Portugal⁵⁴.

Théodore Géricault (1791-1824) foi autor de um texto citado pela primeira vez na *Revue de XIX Siècle*, mas só publicado em 1868, que apresenta diversos pontos de contacto com as ideias expostas por Vítor Bastos. Numa perspectiva mais contestatária defende ali que os artistas do futuro não serão aqueles que aderem a programas de estudo definidos pela Academia, mas antes aqueles que mantêm a sua individualidade e originalidade. Vai ainda mais longe, defendendo que é até perigoso que os alunos permaneçam anos a fio sob a mesma influência, copiando os mesmos modelos e seguindo o mesmo caminho, porque qualquer nuance individual que possa sobreviver torna-se imperceptível, parecendo os trabalhos produzidos que provêm todos de uma mesma fonte. Nesse contexto, exalta a personalidade de David que não dependeu da formação académica, mas devia o seu sucesso ao próprio génio. Considera, no entanto, a formação essencial para aspirar a uma qualquer profissão. Defende que a nação não precisa de uma inteira classe de pintores, mas oferecer ao verdadeiro génio os meios de se desenvolver⁵⁵.

Gustave Courbet (1819-1877) defendia em 1861, numa afirmação que também traduz uma ideia muito próxima da de Vítor Bastos, embora posterior, que todo o artista devia ser o seu próprio mestre e que a arte não era outra coisa senão a aplicação das faculdades pessoais de cada artista na sua individualidade⁵⁶.

Na sua prova escrita para o concurso da cadeira de Escultura, Vítor Bastos faz ainda referência ao filósofo e escritor francês Ballanche (Pierre Simon – 1776-1847). Autor de várias obras, Ballanche seria um admirador de Chateaubriand (1768-1848). Este último escritor, considerado o fundador do romantismo na literatura francesa, foi autor da obra *Génie du christianisme* (1802) da qual

⁵⁴ Ver FÁRIA, Miguel, “O Ensino das Belas-Artes...”, p. 129.

⁵⁵ Cf. GÉRICULT, T., (Notebooks), in *Art in Theory...*, p. 23.

⁵⁶ Cf. COURBET, G. “Letter to Young Artists”, in *Art in Theory...*, p. 403.

Ballanche terá feito uma adaptação com o título *Du sentiment considéré dans son rapport avec la littérature*⁵⁷. Citando Ballanche, Vítor Bastos confirma a sua dedicação à leitura de diferentes autores, inclusivamente aqueles que não faziam com certeza parte da bibliografia recomendada pelos mestres da Academia. Neste caso, um autor bastante apropriado às tendências estéticas para as quais se inclinava a nova geração de artistas plásticos da qual o jovem escultor fazia parte.

Na continuidade dos pontos de vista que temos vindo a expor, Vítor Bastos considerava, já enquanto professor na Academia, numa proposta de reformulação do ensino, que o período de tempo previsto para o curso de Escultura não era suficiente para atender aos objectivos da formação artística. Sendo que esta consistia em habilitar o artista a expressar a sua individualidade através da arte⁵⁸. E ainda que o escultor defendesse, em certos aspectos, um método que poderia ter sido decalcado do proposto por Assis Rodrigues, como veremos adiante, o seu projecto é concluído com uma nota de inovação. É que o ensino devia repartir-se não por três, mas por sete anos, os últimos dos quais dedicados ao desenvolvimento individual dos estudantes, com trabalhos de invenção própria. É assim que da cópia e estudo dos baixos-relevos antigos, o aluno devia passar, no quinto ano, para a execução de baixos-relevos da sua composição e de cabeças de expressão e composição suas⁵⁹.

Podemos constatar, no que respeita a este ponto, que enquanto para Assis Rodrigues a invenção era transversal aos estudos efectuados, uma vez que era inseparável da capacidade de imitar de forma criativa a natureza, para Vítor Bastos ela constituía uma das etapas do estudo, já que correspondia a um outro nível de concepção da obra que ficava para além da imitação. Integrava-se, desta forma, no esquema do ensino académico, reflectindo um processo de valorização da individualidade artística de cada praticante e do desenvolvimento da sua capacidade de expressão particular. Referindo-se a essa fase final dos

⁵⁷ Cf. *Encyclopaedia Britannica*.

⁵⁸ Relatório enviado ao Vice – Inspector da Academia, em 5 de Agosto de 1868, relativo às alterações que deviam ser introduzidas no ensino da Escultura. ALMEIDA, Sílvia, *Vítor Bastos...*, Vol. 2, p. 214 e ss.

⁵⁹ Cf. *Idem*.

estudos, o artista afirmava que “é então que o artista busca emancipar-se de todos os preconceitos de ensino e de escola e começa a produzir como as suas inspirações o impelem...”.

Para Assis Rodrigues, a imitação criativa do natural era a tradução do próprio processo de imaginação. Para Vítor Bastos a imaginação passava pela projecção na obra das realidades íntimas de cada artista, sendo o estudo do natural sobretudo um processo que devia conduzir à emancipação individual. É por isso que, embora reconhecendo que o eixo comum de todas as artes se encontra nos estudos do Desenho e na cópia do natural, assegurava no entanto que isso não era bastante. Admitindo que o talento de imitar os objectos visíveis era sem dúvida uma das primeiras aquisições do artista, defendia que este, se desejava ir mais longe, devia depois interpretar o que via, submetendo-o aos seus sentimentos, impressões e emoções, para que na obra se revelasse a vida do seu autor⁶⁰. Rejeitava, portanto, utilizando aliás o mesmo termo de que Assis Rodrigues se servia, “a cópia servil”, acusando de ser escravo aquele que assim a efectuava como uma “câmara-escura”⁶¹.

No entanto, para Vítor Bastos, o que estava em questão não era a idealização da natureza para a conquista do belo – objectivo da imitação criativa, mas a articulação com o mundo íntimo do artista para a conquista do “mágico”, a que já nos referimos. Era sobretudo a si mesmo que o artista se representava. Uma perspectiva que se insere na estética romântica que modificando a relação entre obra e mundo, confere um espaço mais amplo à relação obra-autor.

A crítica ao princípio da imitação no contexto do romantismo não significa, todavia, negar a beleza ou o carácter poético à natureza, mas afirmar

⁶⁰ Cf. Prova escrita no âmbito do concurso de 1856 para provimento da vaga de Professor Substituto da Aula de Escultura da Academia de Belas Artes de Lisboa. IAN/TT – Min. Reino, ASE, Lvº 14, Procº. 715, Mç. 3578.

⁶¹ “É fácil convencer-mos desta verdade, por exemplo, em uma extensa paisagem a qual se reproduzirá com a maior fidelidade, por meio de câmara-escura que produzirá a cópia, servil e escravo é o homem que se fez máquina. Se a mesma paisagem for reproduzida por um homem de génio a diferença será imensa. Será a mesma perspectiva, as mesmas montanhas, as mesmas árvores e as mesmas águas; mas os mesmos lugares e objectos, submetidos às impressões de uma alma humana, chamar-se-ão os sentimentos íntimos, será um poder mágico, uma impressão toda vivente que revelará de repente, o artista, o poeta, o homem de talento, e não o espelho do óptico.” Idem.

que tanto a natureza como a arte são forças criadoras autónomas. É por isso que Friedrich Schlegel (1772-1929), auto-denominado porta-voz do romantismo filosófico, aproxima natureza e arte, não porque a primeira constitua o modelo para a segunda, mas porque ambas são universos vivos e criadores, cada um deles desmesurado e inesgotável na sua força produtiva. Por este motivo, os românticos combatem a imitação, por pressupor uma atitude receptiva, em vez da atitude autónoma e criadora que é exigida ao artista. A arte deve ser activa e criadora como a própria natureza⁶².

Quando pois Vítor Bastos afirma que “as leis dos antigos não poderiam ser (...) um código imutável e sem revisão”⁶³, tal como vimos Assis Rodrigues, quase pelas mesmas palavras, enunciar, não era exactamente idêntico o sentido em que se referia às actualizações a fazer. Para Vítor Bastos tratava-se de utilizar os recursos modernos para que a magia da obra se completasse e encontrasse a sua força e a sua própria verdade, independentemente de todas as relações e da realidade que lhe desse origem. Rompia, portanto, com a obediência à observação da natureza imposta por Assis Rodrigues, e com o imperativo de alcançar qualquer forma do belo.

Ainda no relatório que redige em 1868, dirigido ao Vice-Inspector, em que sugeria as alterações a introduzir no ensino, Vítor Bastos volta a referir os poucos requisitos necessários para se formar o artista, reafirmando a divergência de opiniões relativamente à perspectiva que, sobre este assunto, tinha o Professor Proprietário da cadeira, entretanto afastado em virtude do seu cargo de Director Geral da Academia. É assim que afirma, com grande economia de explicações: “É este o tempo que me parece indispensável ao estudante, que tiver disposição, inteligência e assiduidade para se tornar artista”, indicando por outras palavras que basta que se some à vocação e à vontade, a disponibilidade e a persistência. Revela, porém, já aqui, uma certa actualização nas suas ponderações, uma vez que subentendido fica que o artista não se faz a si mesmo, entregue somente à sua liberdade e inspiração, como defendera em 56.

⁶² Cf. ANGELO, Paolo d', *A Estética do Romantismo*. Lisboa. 1998, p. 95 e ss.

⁶³ Idem.

Há um percurso a fazer, que passa pelo conhecimento e domínio das próprias técnicas.

Uma vez instalado na Academia, Vítor Bastos tentou ainda promover outras alterações não necessariamente relacionadas com a sua aula, algumas vezes em colaboração com algum companheiro de ideal, procurando contrariar o que lhe parecesse inútil e desactualizado. As suas sugestões, longe contudo do tom ousado com que articula o discurso para a prova escrita do concurso, são todavia tentativas que ilustram este esforço. Uma dessas tentativas consistiu na defesa que arriscou, juntamente com Cristino, em 1864, relativamente à adaptação dos programas de ensino. Ainda que apenas propusessem que não fossem seguidos à risca os programas antigos, introduzindo-se neles tudo o que parecesse “mais vantajoso e exequível ao fim proposto”⁶⁴, este propósito não obteve sucesso, já que a Conferência raramente recebia com agrado as tentativas de alteração dos métodos enraizados.

Um outro exemplo dá nota desta oposição às vezes exercida pelos novos elementos. Trata-se do episódio da Aula de Modelo-vivo, que opôs a Assis Rodrigues Miguel Ângelo Lupi, Vítor Bastos e Sousa⁶⁵. Os três elementos, em substituição temporária do professor da cadeira, entenderam que melhoravam o sistema de ensino modificando o método até então seguido naquela Aula, e que consistia em fazer a correcção dos desenhos que eram executados pelos alunos. Assis Rodrigues estava, todavia, tão convicto da eficácia deste método, que o vimos fundamentar nos seus escritos, que se recusou determinadamente a admitir qualquer tipo de alteração.

Ao contrário, a sugestão apresentada por Vítor Bastos, Marciano e Lupi, da criação de uma secção académica para o estudo de costumes foi anotada pela Conferência que decidiu que seria executada quando houvesse oportunidade⁶⁶. Uma decisão significativa se pensarmos que vinha introduzir uma alternativa aos panejamentos e vestes de gosto clássico, remetendo para as representações de

⁶⁴ Acta da sessão de 23 de Maio de 1864. ANBA - *Actas da Academia de Belas Artes de Lisboa, 1863 a 1868*.

⁶⁵ Acta da sessão de 30 de Maio de 1865. Idem.

⁶⁶ Acta da sessão de 13 de Outubro de 1864. Idem.

costumes e cenas do quotidiano tão do agrado do grupo dos novos artistas. Um género que Gustave Courbet consagrara em 1849, ao fazer da pintura de grandes dimensões *Un enterrement à Ornans* a sua declaração de princípios.

Para além das mudanças que procurou introduzir no seio do próprio ensino académico, e dos pontos de vista inovadores que a sua concepção da arte e do artista apresentam, também na sua produção plástica podemos notar aspectos que reflectem uma nova postura no que respeita à posição do autor perante a concepção da obra.

Apesar de ser sobretudo a escultura que nos importa abordar, não podemos deixar de referir aqui o impacto que as ideias que vimos Vítor Bastos expressar tiveram noutras áreas plásticas às quais se dedicou, nomeadamente o desenho. Deixar de o considerar, seria estreitar a panorâmica que pretendemos oferecer e diminuir a importância dos seus contributos.

Dessa forma, comecemos pela obra gráfica⁶⁷, cujos exemplares conhecidos remetem na sua esmagadora maioria para uma fase inicial do percurso do artista.

A maioria dos desenhos que se encontram datados foram realizados na primeira metade dos Anos 50 de Oitocentos, numa época em que Vítor Bastos se encontrava sem outras ocupações. As primeiras provas prestadas no âmbito do concurso para a docência da cadeira de Desenho anexa à Faculdade de Matemática da Universidade de Coimbra haviam decorrido em Março de 52, ano em que também concluiu o curso na Academia de Belas Artes de Lisboa. Entre essa data e o ano de 1855, quando leccionou as primeiras aulas como Substituto

⁶⁷ Ainda que seguramente parcial, a obra conhecida revela um talento especial para esta prática e explica porque razão Vítor Bastos foi mesmo preferido a Cristino no concurso para a cadeira de Desenho anexa à Faculdade de Matemática da Universidade de Coimbra. Cristino e o outro concorrente, Joaquim Lopes da Cruz são mesmo considerados com “merecimento muito inferior”. De resto, Diogo de Macedo salienta a fantasia e os dotes interpretativos do artista, caracterizando bem a sua obra gráfica que, mesmo quando apresenta um carácter fotográfico, nunca o faz como se se tratasse de uma mera reprodução, porque a carga emotiva e sentimental das cenas, marca-as com a visão individual do artista. Sobre este assunto ver ALMEIDA, Sílvia, *Vítor Bastos...* Vol. I, p. 79 e ss e Vol. II e DUARTE, Eduardo, *Desenho Romântico Português – cinco artistas desenharam em Sintra*. 2006, Vol. II.

da aula de Desenho em Coimbra, decorreu um período em que o artista ora aguardava pelas decisões dos júris dos concursos, ora se submetia às provas referentes aos mesmos. Um período passado entre Lisboa e Coimbra, em que sobretudo se terá dedicado ao desenho enquanto trabalho preparatório das obras de pintura. É aliás alegando os seus interesses como pintor - o que confirma a sua principal ocupação por essa altura -, que solicita em 1854 a nomeação para o cargo de Professor Substituto, sem necessidade de submissão a novo concurso⁶⁸.

Como já referimos, a irreverência do artista manifestou-se logo em 1852, na apresentação, como prova final do curso de Pintura Histórica, o desaparecido quadro *Amor e Psiqué em 52*. Fica-nos, contudo, uma descrição que dele faz Júlio César Machado em 1857⁶⁹, na *Revista Universal Lisbonense* e um desenho que, pela notícia publicada, pode ter servido de esboço à obra definitiva⁷⁰. Trata-se da representação de uma cena de género, comum nas tabernas ribeirinhas, em que, segundo o autor do artigo, surgiam representados “um marujo afadistado e uma rapariga de um bairro varino”.

Tomando o desenho por referência, vemos que a composição se desenvolve segundo uma diagonal, conseguida a partir do posicionamento das duas cabeças das figuras representadas. Uma orientação que é reforçada pela linha paralela esboçada pela guitarra e rematada, no canto inferior esquerdo, pela mão da personagem feminina que segura um copo. A contrabalançar este eixo encontramos, na diagonal contrária, o braço direito do tocador de guitarra, a linha da sua perna esquerda e a do avental, que são rematadas pela sua inclinação de cabeça.

Verificamos que, ao contrário do que o tema proposto pressupunha e os mestres esperavam, Vítor Bastos não se submeteu à sugestão mitológica que o título aconselhava. Em seu lugar, recorreu certamente a um dos seus muitos esboços que captavam, sem preconceitos, instantâneos da vida quotidiana, em



S/ *Título*
V. Bastos (n/d) – Col.
particular

⁶⁸ Cf. ALMEIDA, Sílvia, *Vítor Bastos...* Vol. I, pp. 79 e 92-3.

⁶⁹ MACHADO, Júlio César, “Belas Artes: Os srs. Metrass e Victor Bastos”, in *Revista Universal Lisbonense*. Lisboa, 1857, p. 6 e ss.

⁷⁰ Ver ALMEIDA, Sílvia, *Vítor Bastos...*, Vol. II, p. 22.

ambientes frequentemente boémios, fora portanto dos registos convencionais realizados na Academia.

Esta atitude claramente provocatória, tanto mais que surgia em resposta ao exame final do curso que frequentava, que se ocupava preferencialmente da representação das grandes cenas históricas e mitológicas, reflecte bem os princípios defendidos pela nova geração de artistas, alegadamente inconformados com a tradição, e a rebeldia perante as regras estabelecidas. O tema era absolutamente convencional, a resposta totalmente revolucionária dentro dos esquemas artísticos nacionais, destinada talvez a parecer tão transgressora aos seus amigos do campo de subversão, quanto aos seus opositores do campo de conservação⁷¹.

Conservadas as devidas distâncias, a atitude de Vítor Bastos não deixa de nos lembrar as que foram assumidas pelo Impressionismo. Não evidentemente na complexidade das pesquisas em torno da sensação visual, mas no sentido de pintar aquilo que vê, situando essa representação na vida urbana, em cenas de prazer e também em parte no mito segundo o qual o moderno equivale ao marginal⁷². Um pouco à semelhança do que acontece com *Amor e Psiqué*, também Manet em *Olympia* (1863) reinterpreta o tema e as suas associações tradicionais sob uma forma contemporânea⁷³ e, afinal, onde os espectadores esperavam encontrar uma Vénus, a deusa mitológica do amor, está representada uma vulgar prostituta dos subúrbios⁷⁴. De idêntica forma, em *Le Déjeuner Sur L'Herbe* (1863), Manet recompõe uma imagem histórica, conjugando criticamente as convenções artísticas existentes e os sinais e referências da vida

⁷¹ Utilizamos aqui livremente as expressões empregues por P. BOURDIEU para caracterizar a postura de Baudelaire na luta pela conquista da sua autonomia relativamente ao poder de consagração tradicionalmente conferido à Academia francesa (*As Regras da Arte*. 1996, p. 83). Naturalmente que no caso de Vítor Bastos o conservador júri académico não era seu opositor declarado, mas alguém que tinha justamente o poder de o aprovar ou reprovar, ainda aqui numa espécie de atitude de consagração.

⁷² Cf. CLARK, T. J., *The Painting of Modern Life*. 1984, p. 259.

⁷³ Ver Idem, p. 92 e ss.

⁷⁴ Ver FRASCINA, F., *Modernity and Modernism...*, p. 22 e ss.

contemporânea, numa representação que é oposta às formalidades que a própria sociedade estabelece⁷⁵.

O domínio do desenho, talvez porque mais descomprometido, é aliás aquele em que a irreverência de Vítor Bastos melhor se caracteriza e onde encontramos uma correspondência mais exacta entre as ideias inovadoras que vimos serem por ele defendidas e a sua prática artística.

De resto, o programa romântico do qual o escultor era apresentado como um dos cinco protagonistas era, sobretudo, pictórico o que confere aos seus esboços a provável função de serem o primeiro registo de futuras aproximações ao tema.

Logo ali, porém, o peso da visão individual do autor na obra está bem presente. Revela-se pela carga emotiva e sentimental com que são interpretadas as cenas, nas quais frequentemente os retratados, ainda que aparentemente ocupados com as suas tarefas, procuram com o seu olhar do espectador, umas vezes em tom de desafio, outras num convite à troca de emoções.

O público é, portanto, convocado a partilhar a cena, a integrá-la em certa medida⁷⁶. Não se trata já da representação mais ou menos rígida, mais ou menos pomposa ou convencional, em que a arte se apresenta como uma dimensão grandiosa e superior, evocando sentimentos sublimados, pela representação do ideal que comporta. Trata-se antes de uma arte que se dirige informalmente ao público, com ele partilhando sentimentos e emoções, oferecendo-lhe os estados de alma do artista e às vezes retratos do próprio quotidiano citadino.

Baudelaire foi o primeiro dos escritores a tomar a experiência da modernidade como tema importante, já que para ele a vida contemporânea parisiense era rica em poéticos e maravilhosos temas, não só da vida privada, onde existiam personalidades que eram heróis de um outro modo, mas também no espectáculo da vida elegante e das existências que deambulavam no



S/ Título
V. Bastos (n/d) –
Col. particular

⁷⁵ Cf. Idem, p. 85 e CLARK, T. J., *The Painting...*, p. 3.

⁷⁶ Sobre a relação com o espectador ver FRIED, Michael, *Absorption and Theatricality...*, pp. 77, 80 e 92 e ss.

submundo de uma grande cidade⁷⁷. Lisboa estava longe de ser uma cidade como Paris, no entanto, encontramos nos desenhos de Vítor Bastos um pouco de todos aqueles temas. Das cenas domésticas às personagens tipo da sociedade contemporânea, os burgueses citadinos em cenas de passeio, desfilando modelos masculinos e femininos da moda contemporânea, figuras debruçadas em balcões (talvez assistindo a alguma diversão pública), outras cavalcando com roupas de domingo, os recusados da cidade, boémios, jogadores e tocadores de guitarra, pequenos pedintes e mendigos. Este último grupo evocando novamente Manet e a sua pintura *Le Vieux Musicien* (1862), onde se conjugam todos esses tipos sociais que compõem os recusados da cidade, ainda que obviamente numa atitude incomparavelmente mais complexa, nomeadamente nas suas referências à própria História da Arte⁷⁸.

Tivemos oportunidade de abordar anteriormente a clara defesa que Assis Rodrigues fez do papel social da arte, considerando a escultura um recurso privilegiado de moralização, pelas virtudes e valores que expõe e incentiva a serem seguidos. Vítor Bastos apresenta, todavia, naquela última categoria de desenhos que referimos acima, uma outra vertente deste mesmo papel moralizador, não só denunciando injustiças sociais e condições menos dignificantes em que viviam as camadas mais desfavorecidas, mas elegendo-as como tema, reservando-lhe um lugar central na obra e, conseqüentemente transformando-as nos heróis das suas composições.

Trata-se, portanto, de uma atitude significativamente diferente daquela que era defendida por Assis Rodrigues, quer do ponto de vista do pensamento estético quer do ponto de vista formal. Trata-se da diferença entre exaltar o bom procedimento através da representação dos heróis e reproduzir as misérias humanas retratando os seus protagonistas como se de heróis se tratassem e em todo o caso chamando a atenção para esses contrastes da sociedade contemporânea. No primeiro caso prevalece o objectivo da beleza, associada à representação da superioridade da virtude e ao ideal. Já no segundo



S/ Título
V. Bastos (n/d) – Col. particular



Le Vieux Musicien
E. Manet (1862) – National
Gallery of Art (Londres)

⁷⁷ Cf. FRASCINA, F., *Modernity and Modernism...*, p. 81.

⁷⁸ Ver Idem, p. 82 e ss.

não podem deixar de ser ainda evocados a admiração ou a compaixão por essas classes, sentimentos ironicamente contraditórios – as irónicas contradições da vida contemporânea que diversos artistas se ocuparam em representar⁷⁹.

Por outro lado, a representação de cenas humorísticas e personagens caricaturadas, que terão novo desenvolvimento na geração seguinte, apontam um caminho que muito se afasta também dos princípios estabelecidos por Assis Rodrigues na definição da obra de arte. Revelam-nos, todavia, o reforço da perspectiva do artista como crítico da sociedade, e da obra de arte como materialização de um comentário (já presente nas representações das camadas menos favorecidas da sociedade).



S/ *Título*
V. Bastos (n/d) –
Col. particular

Courbet, autor da pintura *Casseurs de pierres* (1849), considerada a “primeira obra da pintura ocidental realizada com uma objectividade social propositadamente crítica”⁸⁰, defendia em 1861 que o artista devia ocupar-se das ideias e temas da época em que vivia⁸¹.

A arte deixa, desta forma, de se localizar num universo inacessível, onde apenas têm lugar os nobres sentimentos e os acontecimentos superiores, verdadeiramente dignos de serem representados, como exemplos de heroísmo e virtude, para passar a ser um lugar de afirmação de perspectivas individuais, do olhar e da crítica do artista sobre o mundo que o rodeia. Produto das suas observações, dos seus valores e convicções e das críticas a dirigir a este ou àquele sector, nomeadamente à própria arte.

É o que podemos observar também na pintura datada de 1852, propriedade de um coleccionador particular, reabilitada recentemente para a justa atenção que deve merecer. Trata-se de um retrato de duas crianças cujo animal de estimação é um macaco.

Datando do ano em que o artista terminou o curso de Pintura Histórica e em que executou, como vimos, o audacioso *Amor e Psiqué em 52*, esta obra

⁷⁹ Idem, p. 101.

⁸⁰ FRANÇA, J.-A., *História da Arte Ocidental...*, p. 121.

⁸¹ Cf. COURBET, G. “Letter to Young Artists”, in *Art in Theory...*, p. 403.



S/ Título
V. Bastos (1852) –
Col. particular

enigmática revela um carácter eminentemente provocador⁸². Voltamos a encontrar nele uma pose fotográfica, uma espécie de captação instantânea do real, três anos mais tarde formalizada por Cristino na tela *Cinco artistas em Sintra*⁸³.

Enquanto retrato que é, esta pintura enquadra-se num género utilizado com frequência por esta geração de artistas, ao qual se haviam subordinado, aliás, diversas obras na exposição académica de 1852. Todavia, neste caso específico, mais do que remeter para o sentido da individualidade subjacente à temática, ou constituir uma captação momentânea do mundo psicológico e do carácter dos representados, parece fugir aos habituais padrões interpretativos.

Assemelhando-se a um retrato do quotidiano doméstico, uma cena de género, em que duas crianças brincam com o seu animal de estimação, um *instantâneo* da vida real, logo resulta, da conjugação dos vários elementos representados, a consciência de que essas qualificações são imprecisas para descrever a obra.

Poderíamos dizer que esta pintura vai-se definindo a partir das sobrepostas contradições que internamente a caracterizam. As figuras representadas são crianças, mas na sua atitude nada há de aleatório ou espontâneo, tudo é estudado e artificial. O tamanho dos membros e a pequenez das mãos, levar-nos-ia a julgar estarmos perante crianças pouco mais que bebés. Esta condição contrasta todavia com a expressão adulta dos rostos e a pose amaneirada, sobretudo da criança que segura o leque. O estado infantil, entendido como ideal de inocência e ingenuidade, é contrariado pelo olhar

⁸² Além de suscitar um conjunto de novas questões em torno do artista enquanto pintor e indiciar a possibilidade de uma redefinição do perfil da sua produção pictórica, praticamente desconhecida, mas cujo aprofundamento ultrapassaria o propósito definido para o presente estudo.

O facto de não ter sido apresentada na exposição de 52, indica que talvez esta obra tenha sido já fruto da liberdade concedida pelo abandono das obrigações académicas e o facto de igualmente não ter sido exposta na oportunidade seguinte, em 1856, encontra provável justificação no empenho do artista, por essa altura, em discutir e assegurar o seu lugar e reconhecimento, agora como escultor.

⁸³ Ali se fixaria uma atitude que, como comprovamos, já vinha sendo seguida, inclusivamente no que respeita ao processo de execução das obras, registando-se a cena no local, para posteriormente ser transferida do estudo a carvão para a obra a óleo.

desafiante, pelo sorriso quase imperceptível e pela malícia que se insinua. Uma insinuação que “afecta a experiência subjectiva da *mimésis* e do belo” esquivando-se a “uma significação unívoca e conclusiva”⁸⁴.

Sem podermos admitir a inépcia do artista, seguro conhecedor do corpo humano⁸⁵, resta-nos considerar que esta arriscada opção acentua o insólito da representação, enfatizando uma espécie de incoerência intrínseca na qual a imagem se afirma. Acentuando a desproporção entre a dimensão da cabeça e o resto das figuras, Vítor Bastos valoriza a perturbadora expressão dos rostos, além de reafirmar, de modo inequívoco, a tantas vezes defendida liberdade de representação e a projecção do artista na obra.

Nesse sentido, é importante considerar ainda que a infância está presente em inúmeras reflexões em torno do artista moderno, na obra de Baudelaire⁸⁶, do mesmo modo que estará presente na obra de vários artistas nacionais e internacionais, sobretudo em finais de Oitocentos⁸⁷. Que além de estar associada à redescoberta do génio no homem adulto, à experiência que confere novas possibilidades à arte contemporânea, a representação do seu mundo apresenta-se como “hipótese figurativa de um outro tempo e de uma outra crítica”⁸⁸.

É essa hipótese que parece enunciar-se nesta pintura. A intimidante intensidade do olhar da menina, um olhar maduro, que em muito se afasta da expressão infantil, conjuga-se com a presença central do macaco, historicamente marcado pelas suas conotações simbólicas. Presente sobretudo na arte de

⁸⁴ SILVA, Vítor, *Esperando o Sucesso Impasse académico e modernismo de Henrique Pousão*. 2009, p. 44-5.

⁸⁵ Como de resto se verifica os registos de crianças, de diferentes idades, em que as proporções foram perfeitamente respeitadas, assim como aqueles em que o artista representou habilmente rostos infantis. Ver ALMEIDA, Sílvia, *Vítor Bastos...*, Vol. I, p. 79 e ss.

⁸⁶ Ver BAUDELAIRE, C., “Morale du joujou”; “L’artiste, homme du monde, homme des fous et enfant”; “Le peintre de la vie moderne”, in *Oeuvres Complètes*. 1968, também citado por SILVA, Vítor, *Esperando o Sucesso...*, p. 57 e 60.

⁸⁷ A este propósito é interessante anotar ainda que na obra de F. A. Rodrigues podem também ser encontrados registos de crianças. No catálogo da exposição- *A criança nas colecções do Museu* (1979), do Museu do Chiado, são enumerados três desenhos do escultor: *Cabeça de criança* (1813); *Estudo de Crianças* (1814) e *Estudo de Criança* (n.d).

⁸⁸ Idem, p. 51.

séculos anteriores, nomeadamente na pintura de cenas satíricas do séc. XVIII, a sua figuração é totalmente inédita na pintura portuguesa da época. Escolha em todo o caso pouco inocente, quer seja entendido como caricatura do homem e dos seus defeitos, quer faça referência à clássica associação ao artista como macaco de imitação da natureza. Uma ironia, a julgar pela liberdade com que as figuras são interpretadas, reflectindo uma recusa ostensiva da cópia e da imitação, negando a reprodução do mundo tal como o vemos.

Trata-se de uma declaração plástica do que teoricamente seria mais tarde afirmado na prova escrita do concurso para a Substituição da cadeira de Escultura, relativamente ao talento de imitar os objectos visíveis que, sendo uma das primeiras aquisições do artista, torná-lo-ia escravo se apenas a ela se limitasse. Estamos, portanto, perante uma atitude que pode ser interpretada como uma tomada de posição relativamente à relação artista/ natureza. Implícita, na pintura em referência, pode encontrar-se também uma crítica cifrada à relação artista (imitador)/ público ou a alegoria do artista imitador como animal de estimação que agrada a crianças, ou a adultos artisticamente incultos. Por fim, podemos ver ali um possível comentário provocante lançado às aulas académicas, onde os jovens artistas aprendiam copiando, num ensino amaneirado e pueril para as suas elevadas aspirações.

O macaco pode ser ainda identificado como uma referência ao primitivo, a uma humanidade mais próxima do estado infantil, menos racional e mais intuitiva, dotada de uma perspicácia e de um poder de penetração mais genuínos. Uma interpretação que a associação com a infância pode vir reforçar e que coloca em causa a racionalidade proposta pela própria modernidade.

Todas as interpretações são coerentes com a história deste artista e com as suas tomadas de posição teóricas, remetendo para a magia da obra a que repetidamente Vítor Bastos se referiu. Um poder mágico que se situa à margem da imitação, concretizável somente pela articulação com o mundo íntimo, pelo

envolvimento das emoções, dos sentimentos e das impressões de uma alma humana que interpreta o que vê⁸⁹.

As crianças são, de resto, um tema frequentemente tratado nos desenhos de Vítor Bastos, uma referência sobretudo importante quando consideradas as temáticas que serão adoptadas pelas gerações seguintes de escultores, onde a infância é, como veremos, recorrentemente abordada.

As representações deste género têm um carácter muito particular pela riqueza gráfica e pela delicadeza do tratamento dado às figuras, demonstrando especial sensibilidade. Um cuidado semelhante é o que encontraremos em representações posteriores, então já transpostas para um registo tridimensional.

Por outro lado, o tratamento que nalguns desenhos é dado ao claro-escuro, criando efeitos de especial dramatismo, a atmosfera trágica que ressalta de outros esboços representando a natureza revolta⁹⁰, cúmplice, de acordo com o paisagismo romântico, das emoções do homem⁹¹, ruínas ou mesmo episódios catastróficos em que o homem se rende impotente perante a trágica natureza, revelam igualmente ideais artísticos muito diferentes dos que vimos Assis Rodrigues defender. A natureza deixa de ser o modelo universal, para passar a ser um estímulo ao qual cada um reage de modo diferente.

Nesses desenhos podemos encontrar novamente a evocação de uma certa sensibilidade alemã, talvez assumida de forma não inteiramente consciente, mas perfeitamente consentânea com as influências de Overbeck e Cornelius que Menezes e Metrass haviam trazido para Portugal. Uma sensibilidade que muito se afasta das noções de Beleza, Expressividade e Dificuldade, componentes essenciais da arte, tal como os entendia o Director Geral da Academia.



S/ Título
V. Bastos (n/d) – Col. particular



Retrato de menina
V. Bastos (c. 1871-5) – Col. particular



Boca do Inferno e Monserrate
V. Bastos (1853 e 1855) – Col. particular

⁸⁹ Cf. Prova escrita no âmbito do concurso de 1856 para provimento da vaga de Professor Substituto da Aula de Escultura da Academia de Belas Artes de Lisboa. IAN/TT - Min. Reino, ASE, Lvº 14, Proc.º 715, Mç. 3578.

⁹⁰ Como se pode ver, por exemplo, num desenho da boca do inferno. ALMEIDA, Sílvia, *Vítor Bastos...*, Vol. II, p. 77.

⁹¹ Cf. FRANÇA, J.-A., *História da Arte Ocidental 1780-1980*. 1987, p. 66.

De resto, é essa mesma sensibilidade que está patente no parecer dado por Vítor Bastos em 1870, sobre as medidas a aplicar relativamente ao templo romano de Évora. O escultor sugeria, além da demolição de tudo o que não fosse da época romana, em conformidade com a unanimidade dos pareceres dos elementos que integravam a comissão, que fossem procurados os elementos pertencentes ao templo, dispersos pela cidade, para serem recolocados no devido lugar e que o monumento fosse rodeado por um gradeamento de ferro, dentro do qual se plantasse vegetação adequada às ruínas⁹². Uma sugestão que remete para a criação de uma certa cenografia em torno das ruínas, símbolos do viver e da passagem do tempo, capaz de lhes acentuar o aspecto dramático⁹³.



Episódio do Dilúvio Universal
V. Bastos (1863) - MC

O *Episódio do Dilúvio Universal* (MC, 1864), desenho considerado, ao nível das artes plásticas portuguesas, sem precedentes⁹⁴, representa, sob um tema bíblico, uma dimensão dramática e catastrófica. Contrariando a abordagem tradicional, em que as figuras principais ocupam o primeiro plano da representação, neste desenho a figura principal ocupa um plano intermédio que é destacado, não só pelos efeitos lumínicos, mas também pela definição dada ao seu desenho. Da amalgama humana de figuras nuas, mais ou menos esboçadas, que acabam por se fundir numa massa abstracta que compõe o fundo, destaca-se então essa figura central, cuja dramática atitude faz lembrar o *Só Deus!* de Metrass. A composição desenvolve-se em linha curva ascendente ao longo da qual o olhar é conduzido até à figura principal, concentradora de toda a tensão da composição. Os corpos contorcidos revelam as emoções humanas desgovernadas, levadas ao extremo, sem nota da contenção recomendada por Assis Rodrigues. Apesar do tema bíblico que lhe serve de mote, a invulgar intensidade dramática e a dimensão catastrófica desta obra aproxima-a seguramente da gramática romântica que preside ao espírito de outras obras do autor.

⁹² MAIA, Maria Helena, *Património e Restauro em Portugal (1825-1880)*. 2007, p. 342.

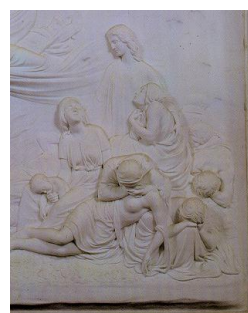
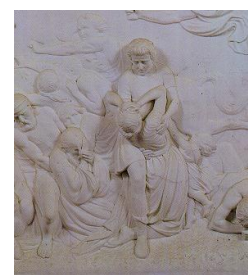
⁹³ Note-se que as ruínas tiveram para alguns artistas românticos um significado profundamente simbólico e místico, como é o caso de Caspar David Friedrich, além de, segundo J.-A. França, integrarem o conjunto de “imagens que constituem um fundo comum de toda a poesia romântica”. FRANÇA, J.-A., *História da Arte Ocidental ...*, p. 70.

⁹⁴ Cf. *As Belas Artes do Romantismo em Portugal*. Lisboa, 1999, p. 318, citado por ALMEIDA, Sílvia, *Vítor Bastos...*, p. 86.

Tal como acontece no *Episódio do Dilúvio Universal*, também no seu baixo-relevo de iniciação à prática da escultura, o *Cólera Mórbus*, são representadas as emoções descontroladas que, também ali, se traduzem nos gestos incontidos e arrebatados das figuras confrontadas com a morte. A representação do contraste entre a vida e a morte e situações de dor extrema que o Homem não tem competência para dominar, além da própria modalidade de representação escolhida, evocam a escultura tumular gótica, num revivalismo do ideário medieval que teve particular significado para o universo romântico. Por outro lado, também ali se busca a cumplicidade do espectador e a sua identidade com o drama representado, de resto contemporâneo e bem presente na memória colectiva.

O baixo-relevo é composto por três grupos distintos, identificados como a morte ou cólera, em cima, o desespero e terror, à esquerda e a religião ou fé, à direita. Formados na sua maior parte por figuras humanas semi-nuas, o grupo da esquerda é marcado pelo movimento e pela tensão, conferidos em parte pela massa humana em fuga, em parte pelas figuras que socorrem e pedem socorro. Destaca-se deste grupo, não só pela modelação, mas também pela pose, quase coreográfica, estudada e dramática, um par composto por um homem que segura uma figura feminina, de joelhos, cobrindo o rosto com as mãos e que se encontra de costas voltadas para o espectador. Uma dupla que evoca em certa medida as lendárias tragédias passionais, seja da literatura, seja da história. Contrabalançando com este grupo, à direita, apresentam-se os que foram poupados à epidemia e que, no entanto, choram os seus mortos. São figuras ora dobradas sobre si mesmas, em pranto, ora resignadas, amparadas pela vertical figura da Religião, de pé, que contrasta, pela sua imobilidade, com o restante conjunto. Sobre os dois grupos pairam as figuras dominantes do Tempo e da Morte, cujo manto, ondulante, transporta como se fosse mais uma vítima, a figura da Miséria. Este manto é um elemento dramático ao qual já nos referimos, que anima a composição e faz a ligação com os dois grupos inferiores.

Sendo o baixo-relevo um dos géneros mais utilizados pelos escultores académicos, esta obra é inovadora sobretudo no que respeita ao tema. Já não se



Cólera Mórbus
V. Bastos (1856) - MC

trata das grandes cenas mitológicas e históricas, nem mesmo daquelas que em particular imortalizaram certos heróis nacionais. Trata-se de um episódio em que, a evocação dos valores da Antiguidade e a exaltação das mais extraordinárias virtudes humanas foi substituída pela representação de um drama contemporâneo. Próximo, portanto, no tempo e no espaço, do público, capaz de ilustrar uma dor conhecida e partilhada pela generalidade dos espectadores a que se destinava. Um público que deixou de ser uma multidão passiva, para passar a ser detentor de uma opinião activa, uma força palpável, com um papel que chega mesmo a ser dominante na determinação do sucesso de pintores e escultores⁹⁵, como aliás vimos a propósito dos concursos para a docência na Academia.

O espírito desta obra de Vítor Bastos evoca aquele que preside à pintura do francês Théodore Géricault (1791-1824), *La Radeau de la Méduse* (1818-9). Também ela é uma obra de história contemporânea, criada em torno de um facto que abalara a opinião pública, através da qual o artista se torna intérprete do sentimento popular. Também ali se observa um conjunto de corpos enleados, que não estando empenhados numa acção, sofrem a mesma angústia⁹⁶.

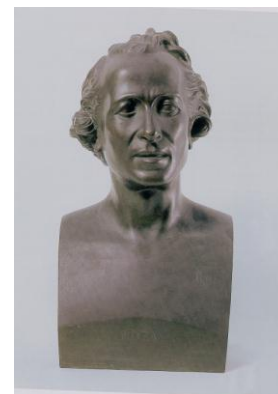
Com o *Cólera Morbus* Vítor Bastos revela implicitamente a postura do artista que não se abstraindo da realidade histórica, declara ser e querer ser do seu próprio tempo, abordando, como artista, temáticas e problemas actuais. Uma atitude que tem origem, como refere Stephen Eisenman, na democratização da arte, ou seja, na emancipação dos artistas do controle da Igreja e do Estado. Uma arte que passa a oferecer a voz crítica de diversos indivíduos, capazes de observar com atenção crítica as crises da sociedade a que pertencem, sendo responsáveis, primeiro que tudo, pela sua própria consciência e pelo seu próprio talento⁹⁷.

⁹⁵ Cf. EISENMAN, Stephen F., *Nineteenth Century Art – A critical history*. 2002, p. 18.

⁹⁶ Cf. ARGAN, Giulio, *Arte Moderna*. 1998, p. 53.

⁹⁷ Cf. EISENMAN, Stephen F., *Nineteenth Century Art...*, p. 9.

Quanto à produção de escultura de vulto destacamos, na obra de Vítor Bastos, o busto do actor *João Anastácio Rosa* (MC), modelado em gesso em 1858, onde a grande liberdade de representação que antes assinalámos se encontra patente. Mais do que corresponder a uma descrição fisionómica fiel do retratado, é explícito que o artista sobrepôs a esse objectivo o de apresentar uma visão psicológica do actor. Para o efeito concorrem de forma inesperada e original, a exuberante e temperamental cabeleira, a contrastar com o despojamento de pormenores do rosto. Neste encontramos uma síntese de traços fisionómicos, capaz no entanto de conter um universo de emoções, que é traduzido na expressão do olhar e na boca semiaberta⁹⁸. Obra única, capaz de revelar o temperamento apaixonado de Vítor Bastos, este busto muito se demarca da solenidade com que Assis Rodrigues retrata os seus homenageados, num esforço de fidelidade e perfeição fisionómica, incapaz de intervenções tão ousadas. O busto do actor *Rosa* traduz fielmente uma posição de independência para com as convenções aceites e de livre expressão da individualidade do seu autor, como bem convinha à postura antes assumida.



Anastácio Rosa
V. Bastos (1858) - MC

Outro busto do escultor representa *Rodrigo da Fonseca Magalhães* (INCM). Um pouco mais convencional que o do actor *Anastácio Rosa*, foi medalhado pela Academia em 1862. Realizado em mármore de Carrara, encomenda do filho do estadista, esta obra distingue-se dos bustos da geração anterior principalmente pelo realismo do retrato que, indo além da fidelidade fisionómica, não hesita em fixar pequenas imperfeições, nomeadamente no tratamento da pele. Esta característica faz com que se afaste de modo distinto da beleza idealizada que, por exemplo, Assis Rodrigues confere aos seus retratados e, simultaneamente, constitui um elo de ligação com os retratos executados pelas gerações seguintes, nos quais, como veremos, esta tendência se mantém e acentua.



Rodrigo da Fonseca Magalhães
V. Bastos (1862) - INCM

Na colecção do Palácio Nacional da Pena encontra-se uma pintura do artista, de 1887, representando uma *Cabeça de uma senhora idosa, na qual se verifica a confirmação cabal desta opção de representar as figuras rejeitando*

⁹⁸ Ver ALMEIDA, Sílvia, *Vítor Bastos...*, Vol. I, p. 189 e ss.



Cabeça de uma senhora idosa
V. Bastos (1887) –
P. N. Pena

qualquer idealização. Trata-se de um retrato no qual a pincelada ganha uma textura espessa, quase escultórica, evidenciando o desejo de caracterizar a personagem tal como ela se apresenta, independentemente da presença beleza. Este rosto de mulher assemelha-se a uma máscara, de olhar penetrante e presença poderosa. Revela da parte do artista um domínio particular da técnica e grande expressividade, dentro de uma sensibilidade algo sombria e enigmática, que evoca os retratos de loucos de Géricault. Tal como estes, também neste retrato é possível identificar “a derrota do ideal” manifestamente expressa⁹⁹.

Fosse porque o programa adoptado pelo grupo romântico era sobretudo pictórico e Vítor bastos encontrou-se sozinho no caminho a trilhar, sem companheiros com os quais partilhar as suas inquietações, fosse porque a perspectiva do escultor no que respeitava à escultura não se identificava em absoluto com os mesmos valores, o certo é que os aspectos inovadores de que o vemos dar provas na pintura e no desenho nem sempre são ostentados com a mesma intensidade na sua produção tridimensional. Nesse domínio, pois, nem sempre o escultor se afastou peremptoriamente dos valores desde sempre defendidos pelo escultor Francisco de Assis Rodrigues e é precisamente deste aspecto que nos iremos ocupar já de seguida.

4.2 – Vítor Bastos e a continuidade relativa

Discípulo de Pintura, mas frequentador de outras tertúlias, Vítor Bastos foi, como referimos, o primeiro escultor a afirmar-se como protagonista de uma nova orientação estética, que desembocou na variante nacional com que o romantismo se manifestou no domínio das artes plásticas. Não estudou escultura na Academia e não foi discípulo de Assis Rodrigues.

⁹⁹ Cf. ARGAN, Giulio, *Arte Moderna*. 1998, p. 53.

Independentemente, contudo, da ruptura que a sua geração pretendeu introduzir, e da “revolução completa”¹⁰⁰ anunciada pela imprensa, a verdade é que, no domínio da escultura, muitos foram os aspectos de continuidade, entre as figuras ímpares de Assis Rodrigues e Vítor Bastos.

Rosario Assunto afirma que o neoclassicismo tem em si os germens do romantismo¹⁰¹ e Stephen Eisenman acrescenta que a maior parte do legado romântico foi engendrado dentro do próprio processo clássico, por artistas determinados a permanecerem fiéis às suas tradições, incapazes de imaginar uma arte séria fora delas¹⁰². Fosse por estas razões, ou porque Vítor Bastos, não obstante os primeiros ímpetus verdadeiramente inovadores, acabou por assumir a mudança apenas de forma parcial, o que é certo é que entre os dois escultores encontramos muitos pontos de convergência. Não só na obra escultórica, mas também nas posições assumidas em assuntos relativos à Academia e ao ensino, e mesmo no entendimento da escultura.

É assim que a par das diferenças que artistas e imprensa não se cansaram de proclamar, encontramos inúmeras situações em que as perspectivas dos dois escultores podem ser sobrepostas, sem que se encontre uma divergência real, que acaba por ser, em muitos casos, mais aparente que efectiva.

Poderíamos começar pela aspiração de Vítor Bastos em integrar o quadro académico - tal como, aliás, parte significativa dos artistas da sua geração, na instituição contra a qual dirigiam o seu protesto. É certo que, por um lado, poder-se-á alegar que desejavam renovar a Academia com a sua presença e com a sua actuação, empreendendo uma luta eventualmente mais fácil de vencer, uma vez que era travada no seio da própria estrutura oficial do ensino artístico¹⁰³. Por outro lado, podemos considerar a falta de opções profissionais nas áreas artísticas em Portugal, que terá sido também um factor a entrar em conta. Não obstante todas as hipóteses que possamos equacionar em torno do

¹⁰⁰ *Jornal de Belas Artes*, 1857.

¹⁰¹ Ver ASSUNTO, Rosario, *La antigüedad como futuro...*, p. 84.

¹⁰² Cf. EISENMAN, Stephen F., *Nineteenth Century Art – A critical history*. 2002, p. 54.

¹⁰³ J.-A. França refere precisamente este ponto de vista tido por Metrass: a expectativa de introduzir algumas novidades no ensino da Pintura. Ver FRANÇA, J.-A., *A Arte em Portugal...*, Vol. I, p. 277.

assunto, o desejo de integrar a engrenagem académica, com as suas imposições e características próprias, não deixa de ser um facto que nos oferece alguma matéria para reflexão. Demonstra, em qualquer caso, que o desejo de mudança de que eram protagonistas, não só não era revolucionário, como não era radical, capaz de participar e conviver, embora nem sempre de forma totalmente pacífica, com o sistema ao qual fundamentalmente se opunha.

Podemos afirmar que não existia, portanto, do ponto de vista conceptual, um impositivo de mudança tão determinado que implicasse uma verdadeira ruptura com o passado, nem qualquer impedimento a esta convivência de princípios que deveriam, à partida, ser incompatíveis.

Consciente ou inconscientemente, os membros do “grupo revolucionário” estrategicamente retratados por Cristino na pintura *Cinco Artistas em Sintra*, acabaram, em última análise, por ser transigentes com o sistema do qual discordavam. E afinal, contrariando as expectativas da própria imprensa, nomeadamente de Andrade Ferreira que considerava que Vítor Bastos era um “talentoso mancebo” que “necessariamente” influiria no sistema de ensino da academia¹⁰⁴, a sua acção, como a dos restantes elementos do grupo, acabou por revelar-se previsivelmente pouco eficaz¹⁰⁵. Mais significativo é que se tenha revelado imprevisivelmente concordante, em muitos casos, com os princípios vigentes, como veremos de seguida.

¹⁰⁴ *Ilustração Luso-Brasileira*, 1856, p. 331, também citada por ALMEIDA, Sílvia, *Vítor Bastos...*, p. 131.

¹⁰⁵ Aliás, como o próprio Andrade Ferreira reconhecia, argumentando então, com inúmeras justificações: “Mas que importa ao sr. Anunciação, hoje regendo esta mesma cadeira na Academia, seja o verdadeiro fundador da escola moderna de paisagem entre nós? Que importa se as tendências e instintos do seu talento se encontram como confrangidos no círculo de ferro dos preconceitos académicos e de uma organização incompleta para todos os destinos da arte. (...) Em primeiro lugar o sr. Anunciação, mesmo que hoje a regência da aula lhe esteja confiada absolutamente, encontra contudo obstáculos de diferentes géneros (...) Na aula de paisagem opõem-se duas naturezas de objecções ao sistema único a seguir para formar completamente a educação do discípulo (...) uma consiste nos vícios arreigados de um sistema, condenado por todos os ditames das boas regras e da arte (...) a outra é a carência absoluta de recursos e elementos de ensino próprios para encaminharem o talento (...) na parte prática, para base de todos os estudos a mais vetusta incorrecta e abortiva colecção de estampas. E, todavia, é sobre estas estampas (...) que o sr. Anunciação tem de dirigir perceptivamente os alunos (...) A isto junte-se o ar que se respira naquela atmosfera, ainda impregnada (...) das teorias e os arrestos de uma tradição absurda”. FERREIRA, José Maria de Andrade, *A Reforma da Academia de Belas Artes*. Lisboa, 1860.

Apesar das diferenças e da diferença de gerações, ficamos a saber, pela análise das actas das sessões académicas, que Vítor Bastos foi, em diversas questões, o continuador das lutas empreendidas por Assis Rodrigues. Em comum tinham, à partida, a atitude determinada e inflexível relativamente a tudo o que dissesse respeito ao bom-nome e à dignidade da Academia e dos seus elementos.

É dentro desse espírito de valorização e respeitabilidade da Instituição que, tal como o escultor mais velho, também Vítor Bastos se mostrou activo desde o início da sua incorporação ao corpo académico, apresentando propostas e sugestões e voluntariando-se para todas as comissões nas quais a sua presença pudesse ter alguma utilidade¹⁰⁶.

É assim que, seguindo o mesmo espírito que presidiu à actuação de Assis Rodrigues vinte anos antes, a propósito da escultura do Teatro D. Maria II, fazendo prevalecer as competências da Academia, vemos Vítor Bastos pronunciar-se¹⁰⁷, no início de 1864, a propósito da encomenda que a Câmara Municipal de Lisboa fizera ao arquitecto Pezerat¹⁰⁸, para construção do seu novo edifício, sem abertura de concurso público. A discussão em torno desta encomenda marcou então as Conferências académicas, tendo Vítor Bastos declarado as suas apreensões quanto ao panorama artístico nacional e ao valor dado a uma Academia raramente consultada na resolução de questões deste teor. O escultor lamenta os resultados decorrentes “do arbítrio e da licença com que se empreendem e executam quase todas as nossas edificações de importância nas quais aparecem as provas do atraso e do mau gosto”, apelando, a este propósito, ao então Vice-inspector para que fizesse valer e respeitar o direito que a Academia tinha de ser consultada e ouvida. Manifestava, dessa

¹⁰⁶ Ver ALMEIDA, Sílvia, *Vítor Bastos...*, Vol. I, Cap. IV.

¹⁰⁷ Actas da sessão de 4 de Fevereiro de 1864. ANBA - *Actas da Academia de Belas Artes de Lisboa, 1863 a 1868*.

¹⁰⁸ P. J. Pezerat (1801-1872) – Engenheiro francês, de formação neoclássica, foi arquitecto particular de D. Pedro no Brasil entre 1825 e 1831. Veio para Portugal em 1840, depois de ter exercido funções técnicas na Argélia francesa. Professor da Politécnica, foi engenheiro camarário desde 1852, tendo sido encarregue de vários trabalhos, quer de carácter arquitectónico, quer relacionados com o abastecimento de água. Ver FRANÇA, J.-A., *A Arte em Portugal...*, Vol. I, p. 322 e ss.

forma, a sua preocupação relativamente à credibilidade da Instituição, numa altura em que Assis Rodrigues, há muito seu Director Geral, estava já um pouco cansado, depois de tantos anos a instar pela valorização daquele instituto de ensino.

As expressões escolhidas por Vítor Bastos para manifestar a sua opinião sobre este assunto, praticamente poderiam ter sido decalcadas do discurso pronunciado por Assis Rodrigues na abertura da Exposição Académica de 1852. Recordamos que por essa altura o Director Geral da Academia chamava a atenção para o estado lamentável em que frequentemente incorria o estatuto das belas artes e dos artistas nacionais, não por deficiência do seu desempenho, mas justamente devido à ausência da sua intervenção. Entregando-se, àqueles que não se encontravam devidamente habilitados, a execução de obras que só aos profissionais da área competiam.

Quanto ao estatuto da Academia relativamente aos demais estabelecimentos de Instrução Superior, Vítor Bastos será também o continuador, em 1869, da luta empreendida por Assis Rodrigues cerca de uma década antes. Este último fora responsável, em 59, pelo envio ao Governo de uma série de requerimentos visando obter os mesmos direitos e a mesma categoria das outras instituições do género, pedido a que era posteriormente acrescentado o requerimento do título de “Real”. Caberá a Vítor Bastos a iniciativa de voltar a defender a importância da igualdade das Belas Artes em relação aos outros ramos do ensino, reclamando, desta vez, a inclusão de um delegado da Academia na conferência escolar para a Reforma da Instrução Pública¹⁰⁹.

Além destes episódios, Vítor Bastos e Assis Rodrigues chegam mesmo a aparecer unidos na defesa dos mesmos pontos de vista, contra outros elementos da Conferência. É o que acontece relativamente ao ensino da gravura em

¹⁰⁹ Acta de Sessão de 17 de Agosto de 1869. ANBA – *Actas da Academia de Belas Artes de Lisboa*.

madeira, que acreditavam só poder ter lugar na Academia como um mero acessório das belas artes¹¹⁰.

Quanto à escolha do país mais apropriado para serem enviados os pensionistas de Escultura, contra a opinião de Calmels, que indicava Paris, os dois académicos portugueses defendem como destino a cidade italiana de Florença¹¹¹, uma convergência de preferências que não deixa de ser surpreendente.

A Assis Rodrigues já conhecemos a predilecção por Itália, de resto facilmente enquadrável na estrutura estética do seu pensamento, formulado em diferentes momentos. Independentemente das suas referências se fundamentarem com grande incidência nos textos estruturantes do academismo francês desde o século XVII e nos teóricos do ensino Académico naquele país, a verdade é que as fontes originais remontavam à Itália de Winckelmann.

Quanto a Vítor Bastos, seria espectável que preferisse Paris. Sobretudo se tivermos em conta que, um dos factores que causaram um impulso nas ideias que fermentavam entre os artistas desta nova geração, foi o regresso do estrangeiro de Metrass e Menezes no início da década de 50¹¹². Sobretudo do primeiro, já que Menezes, excluído não por acaso da pintura *Cinco Artistas em Sintra*, apesar da estadia na Flandres, em Londres e em Paris, acabaria por optar pela influência italiana, que fazia com que sobrepusesse às representações do real, um acabamento de atelier, artificial e encenado¹¹³. Metrass, ao contrário, passara por Paris em 47, compreendendo a importância para o seu percurso artístico de uma estadia naquele país, ao qual voltaria para “mergulhar no romantismo francês”, que se traduziu na sua obra por uma nova situação sentimental. Uma novidade que ele iria trazer a Lisboa, recebida pelos anseios dos seus ex-camaradas da Academia¹¹⁴.

¹¹⁰ Opinião que só era partilhada por Pires da Fonte. Acta da sessão de 9 de Novembro de 1863. ANBA - *Actas da Academia de Belas Artes de Lisboa, 1863 a 1868*. Sobre a Aula de Gravura na Academia consultar LISBOA, Maria Helena, *As Academias e Escolas de Belas Artes...*, p. 56 e ss.

¹¹¹ Acta da sessão de 10 de Abril de 1866. ANBA - *Actas da Academia...*

¹¹² Cf. LIMA, Rangel, “João Cristino da Silva”, in *A Arte*. Lisboa, Dez. de 1878.

¹¹³ Cf. FRANÇA, J.-A., *A Arte em Portugal...*, p. 283.

¹¹⁴ Idem, p. 275.

Além disso, a preferência de Paris a Itália poderia ser enquadrada - o que faria todo o sentido, numa perspectiva de ruptura com o ensino tradicional, com os tradicionais destinos e com as tradicionais referências. Mas é o que não acontece.

Esta escolha é tanto mais significativa se tivermos em conta que Vítor Bastos não era, no grupo de artistas que se afirmaram como representantes do romantismo nas artes plásticas nacionais, um elemento menor. Ainda que pelo seu temperamento tenha frequentemente sido menos valorizado, Vítor Bastos era, segundo a observação directa de César Machado, um dos mais influentes elementos, um suporte moral para os restantes companheiros. Fica portanto excluída a possibilidade das suas convicções serem menos profundas que as dos restantes elementos do grupo, ou do seu fervor na defesa dos ideais que partilhavam ser menos convicto. Pelo contrário era, segundo o mesmo autor, “um campeão intrépido dos seus companheiros (...) afirmando com uma franqueza rude e sincera (...) as suas convicções”¹¹⁵. Era portanto convicção sua que Florença seria o melhor destino para os escultores, referência que mais adiante procuraremos enquadrar com os pontos de vista defendidos pelo próprio artista.

No que respeita às reformas a fazer no Ensino Artístico, verificamos ainda que os pontos de vista sustentados por Assis Rodrigues e Vítor Bastos tinham alguns aspectos comuns, que de resto correspondem a questões de fundo. Naturalmente que uma questão prévia era a falta de condições da própria aula, desde a impropriedade do espaço a ela destinado, à inexistência de modelos para estudo dos alunos¹¹⁶. Tal como Assis Rodrigues se pronunciou, em 1870, sobre a Reforma do Ensino Artístico, também Vítor Bastos elaborou, dois anos antes, um parecer relativo às reformas a fazer nas Aulas de Escultura e Desenho

¹¹⁵ ALMEIDA, Sílvia, Vítor Bastos..., p. 77, citando MACHADO, César, “Vítor Bastos Escultor”, in *Ilustração de Portugal e Brasil*. 1885, p. 94.

¹¹⁶ “Principiando pelo local (...) falta o espaço necessário para se colocarem os modelos a distância conveniente – que as suas condições de luz são más (...). Em quanto ao material, direi também a V. Ex.^a que é pobríssimo, que faltam a esta aula as colecções de exemplares indispensáveis, tanto do antigo como de extremidades vazadas do natural.” Relatório enviado ao Vice – Inspector da Academia, em 5 de Agosto de 1868, relativo às alterações que deviam ser introduzidas no ensino da Escultura. ALMEIDA, Sílvia, *Vítor Bastos...*, Vol. 2, p. 214.

do Antigo. Ambos defendiam que era necessária uma formação elementar prévia, ficando reservados à Academia os estudos superiores nas áreas artísticas mais específicas¹¹⁷. O ensino rudimentar do Desenho, como curso preparatório que era, não tinha pois lugar numa Instituição superior como a Academia¹¹⁸.

Quanto aos programas a adoptar, se exceptuarmos os anos extra que Vítor Bastos recomendava para desenvolvimento de trabalhos de invenção própria, referidos anteriormente, a visão do artista, ainda e uma vez mais, não difere consideravelmente da apresentada por Assis Rodrigues. E ainda que seja sensato admitir que a margem de acção do novo professor era efectivamente muito reduzida, este pressuposto deixa de se verificar a partir do final de 1867. Nessa altura, por jubilação de Francisco de Assis Rodrigues, Vítor Bastos passou a assumir a propriedade da cadeira. Logo, as opiniões emitidas em 1868 e 69 poderiam revelar propostas mais arrojadas. O que nos parece apropriado concluir, por conseguinte, é que a proposta de Vítor Bastos corresponde realmente ao seu pensamento de então, rendido às necessidades e realidades do ensino académico, ou convencido pela experiência, entretanto dilatada, que estas posições eram as mais convenientes para o ensino da Escultura.

¹¹⁷ “O ensino rudimentar de Belas Artes é para todos; o ensino superior de Belas Artes deve ser somente para aptidões reconhecidas pelos seus exames nas aulas rudimentares.

Para o estudo rudimentar do desenho ser completo seria necessário que na respectiva aula se ensinasse princípios de geometria e perspectiva, desenho linear, e as quatro ordens de arquitectura, e que aos discípulos habilitados nestas disciplinas se ensinasse princípios de desenho histórico (cópia de figura, ornamento e princípios de paisagem) e que depois de habilitados com estes estudos passassem a frequentar as aulas superiores da Academia.” Idem.

Cumpra ainda aqui anotar que a proposta de Vítor Bastos seguia a perspectiva defendida por José Maria de Andrade Ferreira, em 1860, no documento intitulado *A Reforma da Academia de Belas Artes de Lisboa*. Neste documento era precisamente defendido que o atraso em que se encontravam as artes no nosso país se devia à ausência de uma formação elementar prévia. Logo depois, o artista agregado da Aula de Gravura, João José dos Santos, rebatia esta ideia, considerando um luxo perfeitamente dispensável, dado o orçamento diminuto reservado à Academia, a criação de uma cadeira de História. Ver LISBOA, Maria Helena, *As Academias...*, pp. 360-1.

¹¹⁸ Vítor Bastos acrescentava ainda: “Não pareçam a V. Ex.^a estas minhas reflexões estranhas ao assunto: a organização do ensino superior depende, e muito, da boa organização do ensino rudimentar; não pode ser boa a organização daquele sendo má a organização deste. (...) é minha opinião que seja separadamente organizado, não só pelos embaraços que a confusão traz sempre consigo, mas porque deve ser diversa a categoria e importância dele com relação à criação de artistas, único fim de uma Academia, que não terá razão de ser logo que seu fim seja dar noções gerais de Belas Artes às classes operárias ou a curiosos que não pretendem seguir a carreira artística.” ALMEIDA, Sílvia, *Vítor Bastos...*, Vol. 2, p. 214.

É assim que o programa proposto pelo artista em 1869 assentava sobre os mesmos princípios básicos¹¹⁹. Os estudos deviam iniciar-se na Aula de Desenho do Antigo, que o artista considerava o primeiro ano de qualquer dos cursos da Academia (Pintura Histórica e de Paisagem, Escultura e Gravura). No Curso de Escultura propriamente dito começava-se pela aprendizagem da técnica de modelação, com base na cópia de alguns elementos do corpo humano, que progrediam para a cópia de modelos da Antiguidade e baixos-relevos clássicos. Por fim, eram introduzidos os conhecimentos técnicos necessários à execução de moldes em gesso e estátuas em mármore.

Na verdade, logo em 1856, na prova escrita para o concurso à docência, sobre a qual já nos debruçámos, destacando os aspectos inovadores e de ruptura que ali eram expostos, encontramos simultaneamente alguns princípios que vêm ao encontro destes programas que no futuro Vítor Bastos havia de propor. É assim que, logo ali, e até contraditoriamente, o artista defende a reprodução de obras “pela cópia dos bons autores”, que permitia “adquirir uma certa execução”, indispensável “para se formar um bom escultor”¹²⁰.

Sublinhe-se que neste documento a tónica era colocada, como vimos, na inspiração própria do artista como sendo o melhor guia para a realização da obra, o que revelava um desejo de libertação dos esquemas académicos. Simultaneamente, contudo, Vítor Bastos apresentava a tese que recomendava a cópia dos bons autores, ideia que completava com a advertência que era necessário continuar “sempre a estudar a natureza, enriquecendo a sua imaginação (...) pelo estudo das grandes obras” ou seja, as da Antiguidade Clássica.

De acordo com o que ficou exposto relativamente não só ao programa de estudos apresentado no final da década de 60, mas também com algumas das indicações que o escultor sugere logo em 1856, verificamos, em primeiro lugar, a concordância com a perspectiva de que o desenho era o princípio geral da unidade das artes, base comum de todas elas. Note-se que logo em 56 Vítor

¹¹⁹ Ver Idem, p. 234.

¹²⁰ Idem, p. 146 e ss.

Bastos enunciava que o Desenho Histórico, de Paisagem ou de Arquitectura Civil era da maior importância para quem, ainda que dotado de vocação, se quisesse dedicar à escultura.

Não nos devemos esquecer que presente estava a sua experiência pessoal, uma vez que, independentemente das contrariedades, tinha acabado por cumprir todo o trajecto académico previsto na formação de um artista, no qual o desenho tinha, efectivamente, um grande peso. É assim que, não obstante o talento que possuía, os seus elogiados dotes enquanto desenhador eram também o resultado da destreza que a prática, proporcionada pelo estudo exaustivo e completo ao longo dos anos, promovera.

Além deste aspecto, é possível verificar que a sucessão das técnicas a serem aprendidas vai também ao encontro da visão do ensino que Assis Rodrigues defendia e do percurso que considerava ser o natural para o estudante de Escultura.

Esta convergência mantém-se, quer no que respeita à cópia, quer no que concerne aos modelos a copiar. Vítor Bastos não só defende a cópia, como também os modelos que escolhe não são, por exemplo, de esculturas contemporâneas. Aponta sim a mesma época que fora eleita por Assis Rodrigues, como aquela que devia servir de referência para toda a arte do presente.

Resta chamar a atenção para o facto de que a cópia e o modelo foram dois dos aspectos mais polémicos do ensino académico, contra os quais o grupo de artistas da geração de Vítor Bastos se tinha insurgido, rejeitando a cópia convencional feita a partir de modelos pintados ou esculpidos, para eleger a cópia directamente da natureza. E ainda aqui, já não uma natureza como a entendia Assis Rodrigues, cujo objecto se centralizava na representação do corpo humano e se queria idealizada, mas uma natureza que, longe de se satisfazer com a observação do modelo-vivo, em poses artificiais dentro do atelier, se

encontrava nas paisagens e cenas reais da vida quotidiana, que aliás Vítor Bastos tão bem soube representar nos seus desenhos¹²¹.

Opostamente, portanto, ao que se poderia esperar, verificamos que inclusivamente o escultor chega a afirmar que as aulas de Desenho deviam somente debruçar-se sobre o estudo dos modelos antigos e do modelo-vivo, que considerava serem “os únicos estudos de desenho que produzem artistas”¹²².

O modelo-vivo, disciplina que logo na abertura da Academia o próprio Assis Rodrigues instara para que tivesse lugar, era de resto um estudo que na proposta de Vítor Bastos acompanhava todo o curso de Escultura, além de algumas disciplinas teóricas complementares e dos estudos anatómicos.

O escultor defendia ainda a necessidade da variedade “que só em diferentes homens se encontrará”, ao contrário do que era habitual acontecer, já que se utilizava “sempre, ou quase sempre do mesmo indivíduo para modelo”. Tal costume trazia ao ensino vários inconvenientes, nomeadamente a evidência de ser impossível encontrar numa só pessoa a perfeição de todas as formas¹²³. Trata-se de uma ideia que não pode deixar de nos lembrar a defesa que Assis Rodrigues faz do belo reunido, ainda que o Professor Substituto não faça qualquer referência directa ao conceito. Evoca, no entanto, a este propósito, o método seguido nas “Academias mais notáveis”, o que revela que as suas referências, de algum modo, acabaram por ser transferidas dos ímpetos românticos afirmados por um grupo de artistas mais ou menos rebeldes, para as práticas convencionais adoptadas nas Academias da Europa.

Ainda no Relatório de 1868, Vítor Bastos volta a expressar a sua visão sobre os recursos a serem apresentados pelo estudante para se tornar artista. Desta vez, porém, além da inteligência (compreenda-se o talento, já apontado em 56), o estudante precisava ainda de ser assíduo, o que nos faz pensar que a independência completa relativamente aos métodos académicos, sendo apenas

¹²¹ Ver ALMEIDA, Sílvia, *Vítor Bastos...*, Vol. 2.

¹²² Relatório enviado ao Vice – Inspector da Academia, em 5 de Agosto de 1868...Idem, p. 214.

¹²³ “...raro, senão impossível, é encontrar no mesmo indivíduo perfeitas as formas de todos os membros; ora copiando o estudante sempre o mesmo modelo, necessariamente se habituará a formas defeituosas”. Idem.

necessário o talento e os impulsos da inspiração, não é já suficiente. Tornara-se entretanto indispensável o cumprimento regular da sequência dos programas de estudo académicos.

A introdução, no quarto ano, do estudo dos “panejamentos sobre o manequim”, constante do programa elaborado em 1869¹²⁴, vem reforçar o que tem sido dito, uma vez que se trata de uma proposta que parece constituir-se como o complemento clássico da alternativa que o próprio Vítor Bastos sugerira em 64, apelando para a adopção do estudo de costumes na Academia, já anteriormente referido.

Antes de passarmos a analisar a vertente da sua produção escultórica que permite, como veremos, consolidar a perspectiva que pretendemos demonstrar no presente capítulo, gostaríamos ainda de abrir espaço para uma reflexão que nos parece pertinente. Trata-se de reequacionar a visão expressa por alguns periódicos da época e mesmo proposta por autores do presente como José Fernandes Pereira, segundo a qual as posições assumidas pelo Director Geral relativamente aos elementos que integravam o grupo romântico se deviam a um claro conflito de gerações e a um confronto de ideais estéticos¹²⁵.

Depois de tudo o que ficou dito, julgamos poder afirmar, que esta perspectiva se encontra agora comprometida¹²⁶. Ainda que se deva admitir que a

¹²⁴ Ver Programa de Estudo para a Aula de Escultura de 17 de Novembro de 1869. Idem, Vol. 2, p. 234.

¹²⁵ Ver FERREIRA, José Maria de Andrade, “Um estatutário de inspiração e o concurso para o lugar de substituto à cadeira de escultura da Academia das Belas Artes de Lisboa”, in *Ilustração Luso-Brasileira*. 1856, pp. 330-1. MACHADO, Júlio César, “Os sr. Metrass e Vítor Bastos”, in *Revista Universal Lisbonense*. 1857, p. 6. BIESTER, Ernesto, “Crónica”, in *Revista Contemporânea de Portugal e Brasil*. 1859, p. 440. Esta perspectiva é também sustentada por José Fernandes PEREIRA, “Assis Rodrigues ou o Mal Estar de um Clássico Entre Românticos”, in *Arte Teoria*, nº 3, 2002, pp. 80-7.

¹²⁶ De resto, a grosseira desonestidade de que é acusado em nome desse confronto, parece ser contrariada pela descrição que dele fazem o seu biógrafo, o seu mestre no Convento dos Paulistas. O escultor é descrito como sendo dono de um temperamento recto, “varão forte e prudente, o claro espelho do homem de bem” (ANBA – *Biografia do Conselheiro...*, p. 12). Frei Manuel de Santo Inácio Cardoso refere: “Jamais lhe vi acção ou ouvi palavra que não fosse ditada pela prudência, e civilidade: mais parecia ancião que adolescente, pela gravidade dos seus costumes e maneiras...” (Atestado passado por Frei Manuel de Santo Inácio Cardoso, em 30 de Março de 1829. ANBA – *Documentos Diversos* [Ver Anexos, Vol. II, p. 53]). O próprio Assis Rodrigues Excepcionalmente evocou as suas virtudes quando em 1833 redigiu uma carta a algumas pessoas influentes, no sentido de recuperar o lugar de professor do qual fora demitido: “jamais pratiquei acção, na qualidade de Discípulo, que deslizesse da obediência, e subordinação

personalidade cautelosa de Assis Rodrigues e as suas concepções estabelecidas por rígidos parâmetros se possam ter sentido, em certos momentos, ameaçadas por alguns gestos que faziam prever uma perspectiva de inovação¹²⁷, não podemos admitir aquelas afirmações senão com grande reserva. Mesmo porque, além do citado episódio da contestação dos métodos seguidos na aula de Desenho, não se conhece nenhum outro confronto directo com os professores mais jovens, como acontecia noutros casos¹²⁸.

Ao contrário, Assis Rodrigues chegou inclusivamente a ceder a Vítor Bastos o seu próprio gabinete e quarto anexo à Aula de Escultura, tomando para seu uso duas alas do segundo piso. Defendia o Director Geral que aquele professor deveria ter um gabinete como os demais, enquanto no seu decorriam as obras. Estas obras, que passavam por uma demolição, deviam-se não só ao estado de ruína em que se encontravam aquelas instalações, mas também para que se pudesse ampliar a galeria de pinturas, cujos quadros se encontravam então muito danificados, por falta de local próprio para a sua conservação¹²⁹.

Esta perspectiva, que contraria o que era publicado, acaba por ser também confirmada por algumas das acções e palavras do escultor. Note-se que, em 1855, Assis Rodrigues tinha proposto que fosse enviada à Exposição de Paris

devida a superiores. O livro da Matrícula não aponta uma só falta que deponha contra o meu procedimento (...) Apareça uma pessoa que com verdade afirme que eu a tenha ofendido de palavra ou de acção, directa ou indirectamente, em particular ou em público...". (ANBA – *Biografia...*, p. 15). Julgamos que a índole do Director Geral é ainda devidamente caracterizada noutras circunstâncias, nomeadamente quando, mediante o desentendimento grave de alguns professores de pintura, propõe, em espírito de conciliação e para evitar conflitos, que se nomeasse uma comissão composta por si e outros dois elementos para se tratar dum regulamento em que se separassem os materiais do ensino (Acta de Sessão Académica de 29 de Julho de 1859).

António da Silva Campos desejando dar nota da admiração que o seu biografado lhe merecia pela sua rectidão de carácter, narra, ainda, a título de exemplo, dois episódios que ajudam a completar e a fundamentar o quadro que foi feito do artista (Ver Anexos, Vol. II, p. 143 e ss).

¹²⁷ Como se viu a propósito do desentendimento ocorrido em 1865 (Acta da sessão de 30 de Maio de 1865), entre ele e os professores Miguel Ângelo Lupi, Vítor Bastos e Joaquim Pedro de Sousa, devido às alterações introduzidas por estes professores no método de ensino do Desenho. O Director recusou-se então a aceitar que um método, sempre antes seguido, fosse alterado.

¹²⁸ Francisco Metrass, em 1860, chegou a apresentara uma queixa por insultos que o professor proprietário lhe dirigira numa aula (Acta da sessão de 25 de Julho de 1860).

¹²⁹ Ofício de 11 de Outubro de 1870, dirigido ao Director Geral das Obras Públicas. ANBA - *Livro de Correspondência com Diversos*).

uma paisagem de Anunciação¹³⁰, o *chefe* da escola ou grupo¹³¹ ao qual era acusado de se opor. Da mesma forma, em 1863, enquanto presidente da comissão encarregue de examinar as obras expostas pela Sociedade Promotora das Belas Artes em Portugal - que veio ampliar possibilidades aos artistas da geração romântica¹³² - não hesitou em reconhecer que aquela exposição era superior à primeira, não só pelo número, variedade e distribuição dos quadros, mas também pela perícia com que eram executados, o que provava o progressivo adiantamento das belas artes no nosso país¹³³.

Pouco depois, em 1865, integrando a comissão incumbida de promover a apresentação de obras de Belas Artes na Exposição Internacional do Porto, como responsável pela secção de escultura¹³⁴, também aí Assis Rodrigues demonstrou a sua isenção relativamente aos artistas da nova geração. Constavam da sua selecção, além, naturalmente, de algumas obras do seu próprio cinzel (toda a escultura do Teatro D. Maria II, uma pequena estátua mitológica em gesso, representando o *Sileno* e os bustos de *António Feliciano de Castilho*, *Marquês de Sousa Holstein* e *Faustino José Rodrigues*) e de três baixos-relevos históricos do falecido Professor Substituto de Escultura, Francisco de Paula Araújo Cerqueira, o busto em mármore de *Rodrigo da Fonseca Magalhães* e quatro dos modelos das figuras que acompanham Camões no monumento ao poeta, da autoria de Vítor Bastos. Acrescia a esta selecção o já anteriormente referido projecto de António Tomás da Fonseca para o monumento a *D. Pedro IV*, que conquistou o segundo lugar no concurso, algumas obras do académico honorário Anatole Calmels (os modelos para o arco da Rua Augusta, os altos-relevos para a Câmara dos Pares e uma pequena estátua intitulada *Ovarina*), um projecto de monumento ao *Duque da Terceira*, dois bustos da autoria de Manuel Maria Bordalo Pinheiro, um

¹³⁰ A pintura representava uma vista dos arredores da capital. Cf. Acta de Sessão de 30 de Março de 1855. ANBA – *Actas da Academia de Belas Artes de Lisboa, 1845 a 1858*.

¹³¹ Note-se que fora Anunciação quem encabeçara, em 1844, a pequena revolta estudantil que reclamava pela pintura directamente do natural e é ainda ele quem, no quadro de João Cristino da Silva *Cinco Artistas em Sintra* é pictoricamente representado como o líder em torno do qual se organizam os restantes elementos do grupo.

¹³² Cf. FRANÇA, José-Augusto, *A Arte em Portugal...*, Vol. I, p. 261.

¹³³ Acta de Sessão de 23 de Maio de 1863. ANBA – *Actas da Academia de Belas Artes de Lisboa, 1863 a 1868*.

¹³⁴ Acta da Sessão de 29 de Dezembro de 1864. Idem.

modelo nu de Teixeira Lopes (1866-1942)¹³⁵, copiado na escola de Paris e ainda algumas obras menores de artistas ligados à Academia Portuense.

O próprio Cristino da Silva, frequentemente severo crítico das opções dos professores mais antigos da Academia, não tece qualquer crítica negativa no que respeita à selecção feita para a exposição. Limita-se a fazer alguns reparos particulares ao acabamento das obras de Vítor Bastos e à parte inferior do grupo de Calmels para o arco da Rua Augusta, mas são sobretudo críticas de natureza técnica¹³⁶.

Vilhena de Barbosa que, no *Comércio do Porto*, também escreve sobre a exposição, elogia, por seu turno, algumas das obras expostas, equiparando-as com o que de melhor se produzia nos outros países, dando a entender que a mostra se encontrava à altura do evento¹³⁷.

Não se verifica aqui, portanto, qualquer conflito declarado entre as gerações que se cruzam na Academia e na vida artística nacional. Verifica-se sim a coexistência de gerações diferentes que nalguns aspectos, é certo, defenderam posições distintas, mas que afinal acabam por reflectir a sua filiação a um mesmo tempo romântico, que não se iniciou com a geração de Vítor Bastos nem nela terminou, e do qual Assis Rodrigues também foi, como vimos, activo representante.

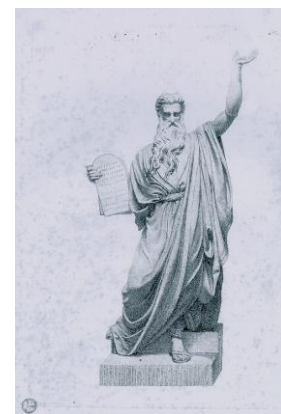
Passando agora à produção artística de Vítor Bastos, e independentemente do que já foi dito a este respeito anteriormente, também aí podemos reconhecer inúmeros aspectos de convergência com as práticas adoptadas pela geração anterior.

¹³⁵ Sobre este artista falaremos no próximo capítulo.

¹³⁶ Quanto às representações internacionais, Cristino da Silva destaca a escultura italiana que segundo o artista tinha “o cunho do bom”, na qual salienta figuras bíblicas e bustos. Ver SILVA, João Cristino, *Visita à Exposição Internacional do Porto em 1866. 1866* e *Segunda Visita à Exposição Internacional do Porto em 1866. 1866*.

¹³⁷ Também ele destaca a escultura italiana, referindo sobretudo as estátuas e baixos-relevos mitológicos e a perfeição dos nus. Ver *Comércio do Porto*, 16 e 23 de Dezembro de 1865.

Começaremos pela estátua de *Moisés*, que obedeceu ao programa do concurso para a docência da cadeira de Escultura em 1856, da qual resta apenas uma gravura de 1857. Representa o profeta de pé, com a perna esquerda avançando sobre a direita, numa clássica pose de simulação de movimento, segurando as tábuas da lei numa mão e elevando o outro braço numa atitude algo declamatória. Embora seja possível anotar o gesto poderoso, pleno de força, verifica-se, nos restantes aspectos da figura, a serenidade e a contenção neoclássicas, parecendo obedecer à recomendação de A. Raphael Mengs, quando afirma que as paixões devem ser traduzidas através de gestos eloquentes, mas expressão impassível para que a beleza não seja deformada¹³⁸. É, por certo, nesse sentido que a imprensa realçava “o estilo grego da melhor época”¹³⁹.



Moisés
V. Bastos (1857) - BN

Esta característica, destacada por Andrade Ferreira, tão consentânea com os ideais de Assis Rodrigues, é todavia contraditória se tivermos em conta que o mesmo autor incluía esta obra entre as que abriam “um período de transformação radical para as artes do desenho em Portugal”, numa reacção contra os preceitos académicos. Por outro lado era, segundo defendia, obras como esta que permitiam colocar lado a lado o génio que norteara Byron e aquele que ali presidia ao espírito destes artistas românticos. Adiante veremos como esta aparente contradição acaba por ganhar alguma coerência no discurso de Andrade Ferreira. Por agora importa anotar a referência incontestável ao modelo da Antiguidade grega.

Feito este pequeno apontamento, comecemos por aquela que pode verdadeiramente ser considerada a primeira obra de execução livre do escultor, o baixo-relevo *Cólera Morbus*, de 1856.

Pelo género escolhido para se estrear na prática da escultura, verificamos que Vítor Bastos não guardava qualquer preconceito no que respeitava aos aspectos formais preferencialmente adoptados pelos artistas académicos.

¹³⁸ Ver MENGES, A. R., *Reflexiones sobre la belleza y gusto en la pintura*. 1989.

¹³⁹ FERREIRA, José Maria de Andrade, “Um estatutário de inspiração...”. *Ilustração Luso-Brasileira*. 1856, p. 331, também citado por ALMEIDA, Sílvia, *Vítor Bastos...*, p. 125.

Os desejos de inovação e mudança que o grupo de artistas a que pertencia procuraram instituir, aconselhariam a demarcação de posições relativamente aos artistas da geração anterior, através da recusa em dar continuidade à utilização da técnica que tão frequentemente preferiam.

Vítor Bastos provavelmente obedeceu sobretudo a questões de ordem prática, uma vez que este género se aproximava consideravelmente mais do desenho, no qual era exímio praticante¹⁴⁰. Contornando as dificuldades técnicas que a escultura de vulto apresenta, o baixo-relevo apresentaria algumas vantagens. Seria seguramente mais fácil iniciar-se num novo ramo das belas artes através de uma técnica que acabava por se aproximar daquelas que ele, enquanto pintor, aprendera a dominar. É, aliás, possível constatar facilmente a estreita relação existente entre a composição daquele baixo-relevo e alguns dos seus desenhos, em que a organização das cenas por planos destaca já as figuras principais, enquanto os segundo, terceiro e quarto planos se vão sucessivamente esbatendo, até se diluírem no próprio fundo¹⁴¹. Em todo o caso, este é um apontamento a reter, sobretudo porque não se trata de um aspecto isolado.

Realizado num período de tempo muitíssimo reduzido - os dezanove dias que haviam separado o concurso para a docência na Academia, no qual Vítor Bastos participara e a exposição de 1856¹⁴² -, e sendo determinante para a consagração de Vítor Bastos como escultor romântico¹⁴³, revolucionário por todas as características que já tivemos oportunidade de analisar, o *Cólera Morbus* apresenta alguns outros aspectos coincidentes com os princípios adoptados pela escultura académica.

Poderíamos começar pela estrutura da composição, que reproduz o convencional modelo triangular, eleito e preferido frequentemente pelos escultores do neoclassicismo¹⁴⁴. Integra ainda sem reticências o nu e o tradicional traje grego, além de um grupo de figuras dispostas à direita da

¹⁴⁰ Ver ALMEIDA, Sílvia, *Vítor Bastos...*, p. 79 e ss.

¹⁴¹ Cf. Idem, p. 109.

¹⁴² Período apontado por César Machado. Cf. Idem.

¹⁴³ Ver FRANÇA, J.-A., *A Arte em Portugal...*, p. 288.

¹⁴⁴ Como bem se pode verificar em diversas obras do grande Canova, tão elogiosamente evocado por Assis Rodrigues.

composição, cujo carácter quase estático compreende, como vimos, sobretudo linhas verticais e horizontais. Não obstante o efeito intenso e contrastante que este grupo exerce sobre toda a cena representada, não deixa de nos remeter para valores não muito longínquos daqueles que o grupo de artistas em primeiro lugar se propunha combater, tanto mais que falamos de uma obra de 1856, realizada no momento mais aceso do debate estético que ficava definitivamente encetado com a exposição académica.

Depois deste baixo-relevo, que tanto êxito obteve entre os contemporâneos, inaugurou-se, com a encomenda seguinte, um conjunto relativamente extenso de obras destinadas a espaços públicos e projectadas para imortalizar figuras do passado e do presente que de alguma forma, pela sua personalidade, pelos cargos ocupados ou pela obra realizada, haviam marcado a nação. A primeira destas obras é aquela que representa o *Conde das Antas*. Uma estátua de dimensão colossal, destinada a coroar o mausoléu daquela personalidade da sociedade portuguesa, cujo projecto se encontrava a cargo de Giuseppe Cinatti.

Será efectivamente a Vítor Bastos que caberá a tarefa de dar o arranque para uma série de iniciativas que só consigo terão concretização, mas que, na verdade, vinham sendo longamente defendidas por outras personalidades, nomeadamente por Assis Rodrigues.

Vimos que o escultor mais velho só não terá chegado a concretizá-las, por falta de interesse dos poderes instituídos e de fundos disponíveis. Como tivemos oportunidade de analisar, no discurso do escultor, a criação do hábito de erigir monumentos às grandes personalidades da vida nacional do passado e do presente, constituía, mais do que um princípio, uma recomendação. Isto porque eram muito vastas as vantagens que desde logo o artista antevia daí resultarem, nomeadamente para o poder político e para a religião, dado que se tratava de um meio único de instrução e moralização dos homens e, consequentemente, de civilização da sociedade.

Porém, como referimos, não coube ao escultor a realização desta ambição tão amplamente defendida, apesar dos projectos e propostas

apresentados, como aconteceu relativamente ao monumento a *Camões* sucessivamente adiado, que conhecera do seu cinzel uma das primeiras propostas.

Quando por fim se apresentou uma oportunidade viável de concretização, adoptada a subscrição pública para garantir que não mais se adiavam os elogios que o próprio dever moral impunha, Vítor Bastos acabava de triunfar na opinião pública, que o considerava então o primeiro estatuário nacional. Daí resultou que, não obstante a veemente defesa que Assis Rodrigues fez desde cedo da importância dos monumentos na educação do público e na promoção do desenvolvimento dos valores nacionais, Vítor Bastos surgisse como o primeira artista a dar cumprimento efectivo a tal ideia.

E nesta medida, injustamente, as duas principais obras com que os dois artistas se imortalizaram, acabam por traduzir dois territórios perfeitamente distintos em que a escultura se afirmou, sem que estes correspondam efectivamente a duas perspectivas antagónicas por parte de cada um deles face ao lugar que à arte competia ocupar no espaço público. A Vítor Bastos acabou por caber, como obra de maior realce, afinadamente com a sua posição e o seu papel, a concretização do elogio a *Camões* através de um monumento e a Assis Rodrigues, redutoramente, a escultura também monumental, mas significativamente associada ainda a uma edificação arquitectónica, no Teatro D. Maria II.

Como se constata, todavia, Vítor Bastos mais não fez do que dar forma a uma ideia que vinha sendo defendida por Assis Rodrigues, se bem que, como frequentemente acontece, fora do tempo próprio da sua concretização. Resulta daqui, portanto, que a acção de Vítor Bastos, longe de traduzir a introdução de uma ruptura ou de uma inovação, pelo contrário, constitui-se como a confirmação de uma continuidade. É pois como aspecto de convergência entre os dois escultores que deve ser entendida toda a acção desenvolvida por este último artista no âmbito da escultura pública que tem, aliás, no seu percurso, um peso significativo.

Uma relação semelhante pode ser encontrada no que diz respeito à concretização plástica dos projectos desta natureza que, em termos estéticos, não revelam a mesma audácia que vimos patente noutras obras executadas pelo escultor, nem significativa demarcação daqueles princípios que o próprio Assis Rodrigues defendia na representação dos retratados.

Retornando à estátua do *Conde das Antas*, é a própria imprensa que testemunha o rigor empregue na sua representação física e na reprodução de um verdadeiro retrato psicológico¹⁴⁵, tendo a “serenidade e a elegância de linhas dos bons modelos” o que lhe conferia a “grandeza e a simplicidade de uma estátua antiga”¹⁴⁶. Uma escolha de adjectivos muito significativa, sobretudo se cairmos na tentação de enquadrar o trabalho de Vítor Bastos estritamente no âmbito dos ideais românticos. Serenidade, simplicidade e grandeza são precisamente os termos escolhidos por Winckelmann para caracterizar a escultura antiga, modelo e recomendação para os escultores modernos¹⁴⁷.

A estátua do *Conde das Antas* representa o homenageado numa pose contida, vestido a rigor, com as respectivas insígnias, como fora aliás enunciado no monumento a *D. Pedro IV*, no Rossio e tendo sobre os ombros uma capa comprida que emoldura a figura, enriquecendo o seu enquadramento plástico. É sem dúvida o principal recurso responsável por conferir à figura uma certa grandeza e distinção, próximo de soluções já anteriormente adoptadas, nomeadamente no retrato de *D. João VI* (1823) de J. J. Aguiar, que foi objecto de análise em capítulo anterior.

A alusão frequente aos modelos da Antiguidade pode ser constatada ainda e também na estátua do monumento que, segundo alguns autores, valeu a Vítor Bastos o título de escultor romântico. Trata-se do já referido monumento a *Camões*, na Praça a que deu o nome.



Conde das Antas
V. Bastos (1859) – C.
Prazeres

¹⁴⁵ Como se pode ler na *Revolução de Setembro* de 4 de Junho de 1857, citada por ALMEIDA, Sílvia, *Vítor Bastos...*, p. 126.

¹⁴⁶ FERREIRA, J. M. A., “Revista Crítica e Literária de 1858”, in *Revista Contemporânea de Portugal e Brasil*, 1861, p. 65, citada por Idem.

¹⁴⁷ “Nobre simplicidade e serena grandeza” é a frase escolhida por Winckelmann para caracterizar a escultura antiga. Ver sobre este assunto ASSUNTO, Rosario, *La antigüedad como futuro...*, p. 27 e ss.

Distanciada do modelo seguido na clássica homenagem feita no Rossio a *D. Pedro IV*, na sua posição inatingível, a estátua de Camões, pela escolha das dimensões do monumento em relação à praça e pela altura a que está elevada, permite uma relação confortável com o espectador. No entanto, quando comparada por exemplo com o *Gil Vicente* de Assis Rodrigues, no topo do frontão do teatro nacional, que como vimos convoca directamente o olhar do público que passa, é muito mais convencional, acabando, como refere Eduardo Duarte, por não se afastar muito das poses tradicionais praticadas nas aulas de modelo-vivo da Academia¹⁴⁸. O poeta é representado numa pose rígida, com o braço direito caído ao longo do corpo, segurando uma espada e o braço esquerdo colocado sobre o peito. A indumentária é a da época em que viveu. Também neste caso se optou pela coroa de louros, que fora já utilizada na estátua a *D. Pedro IV* e, uma vez mais, o escultor recorre à introdução dos panejamentos para enriquecer plasticamente a composição. O manto cai com austeridade do ombro esquerdo sobre o braço dobrado, em pregas regulares e verticais. É uma pose hermética, fechada sobre si mesma e definitivamente muito menos arriscada do que a escolhida para representar *Gil Vicente*. O próprio *Camões* de Assis Rodrigues, enviado à exposição Internacional em 1855, encerra um carácter consideravelmente mais poético e uma liberdade de expressão que o afasta dos modelos mais rígidos e convencionais da escultura académica.



Monumento a Camões
V. Bastos (1862-7) –
Largo de Camões (Lisboa)



Camões
F. A. Rodrigues (1855) –
FBA-UL



Luiz de Camões
V. Bastos (1880) –
“Galeria de Varões Ilustres
de Portugal, Vol. I

Em 1880, nas comemorações do centenário de Camões, Vítor Bastos realizar-lhe-ia um retrato gráfico, inspirado nos conhecidos retratos do poeta mas sem os atavios tradicionais e sem os atributos com que é habitualmente representado, resultando numa concepção mais original e invulgar. Mas isso seria num tipo de registo mais descomprometido no qual o escultor sempre manifestou outra liberdade na abordagem dos temas.

Por outro lado é interessante constatar, e aqui abrimos um pequeno parêntesis, que a atitude de convite ao público evidenciada por *Gil Vicente*,

¹⁴⁸ Cf. DUARTE, Eduardo, “Desenhos escolares de artistas românticos”, in *Arte Opinião*, 2002, p. 159, citada também por ALMEIDA, Sílvia, *Vítor Bastos... Vol. I*, p. 121.

dirigindo-se teatralmente ao espectador em vez de ignorá-lo, convocando-o ao imediato estabelecimento de uma relação, se é certo que impar na obra de Assis Rodrigues, estabelece séria correspondência com o convite ao espectador que em muitos dos desenhos de Vítor Bastos vimos patentear-se, o que nos recorda novamente a afirmação de Eisenman quando refere que grande parte do legado romântico foi deixado por artistas empenhados em permanecerem fiéis às tradições clássicas¹⁴⁹.

O romantismo no monumento a *Camões*, além da sua configuração global, acaba por sintetizar-se sobretudo na incursão histórica pelos vultos da cultura nacional, através das figuras secundárias, muito mais informais, representando vultos importantes da época dos descobrimentos, e na imortalização da simbólica figura de Camões, tanto um como outro aspectos defendidos longamente por Assis Rodrigues. Essas outras personalidades que figuram no monumento traduzem um relevante esforço de individualização, encontram-se também trajadas à época e são caracterizadas pela naturalidade da pose, contrastando com o poeta, e pela proximidade que estabelecem com o espectador ao nível de quem se encontram. É, talvez, a sua maior virtude essa apetência para se “confundirem” com quem passa (não fosse a indumentária desactualizada), já que pelo lugar que ocupam poderiam ser imaginados a abandonar o seu pedestal para caminharem na Praça.

No reportório do escultor outras foram as personalidades do passado e do presente que, pelas suas virtudes e pelos seus feitos mereceram consagração através de um monumentos. No domínio da escultura pública encontramos as figuras de *Viriato*, *Vasco da Gama*, *D. Nuno Álvares Pereira* e *Marquês de Pombal* (1862-73), que figuram no Arco de Triunfo da Rua Augusta, e as personalidades contemporâneas de *D. Pedro V* (1863-7), em Castelo de Vide e *José Estêvão Coelho de Magalhães* (1876-8) no Largo de São Bento.



Monumento a Camões
(pormenor)
V. Bastos (1862-7) – Praça de Camões (Lisboa)

¹⁴⁹ Cf. EISENMAN, Stephen F., *Nineteenth Century Art – A critical history*. 2002, p. 54.

Projecto também ele há muito adiado, o Arco de Triunfo da Rua Augusta aguardava concretização desde 1759, altura em que Eugénio dos Santos o incluiu no desenho da nova Praça. Depois de conhecer propostas diversas, que se ficaram pelas discussões que o assunto suscitava teve, em 43, um concurso aberto e só em 44 se escolheu um projecto de Veríssimo José da Costa, também ele substancialmente alterado posteriormente. O arquitecto Paulo Ferreira da Costa, do Ministério das Obras Públicas Comércio e Indústria, propunha por fim, em 1853, a realização de quatro estátuas de grandes personalidades nacionais, entre outras que deveriam rematar a praça. Dessas quatro mantêm-se três e é introduzida a figura de Viriato¹⁵⁰.



A Anatole Calmels, o mais consagrado escultor estrangeiro que exercia a sua actividade em Portugal, coube o grupo alegórico que coroa o arco e a Vítor Bastos, as figuras dos vultos nacionais que compõem o conjunto arquitectónico, assim como as alegorias do *Tejo* e do *Douro* que funcionam como apoio às aletas de ligação com os alçados adjacentes.



Viriato, Vasco da Gama, M. Pombal e D. Nuno A. Pereira
V. Bastos (62-73) – Arco da Rua Augusta (Lisboa)

À semelhança do que enunciámos para a estátua do *Conde das Antas* e para o monumento a *Camões*, as figuras das personalidades nacionais são todas elas comedidas nos gestos e nas expressões, vestidas à época. Além de revelarem, pela postura, a sua individualidade perfeitamente caracterizada, ostentam pequenos atributos representativos dos feitos pelos quais se imortalizaram, numa atitude muitíssimo consentânea com aquela que foi adoptada pela geração imediatamente anterior.

Viriato, o pastor guerreiro, é uma das figuras mais poderosas do monumento. Numa pose altiva e determinada, parece meditar profundamente na acção que lhe cabe desempenhar. A cabeça, bem erguida, revela um carácter decidido e sob um dos pés ostenta uma águia, símbolo do poder romano. *Vasco*

¹⁵⁰ A discussão sobre o assunto foi grande e em Maio de 62, já Vítor Bastos fora contratado para realizar o projecto e ainda não se decidira definitivamente quais as personalidades que deveriam ser representadas. Chegou a pensar-se na introdução de D. Pedro IV, por proposta de Pezerat que a academia de Belas Artes reprovou. E em 1872, ano em que se colocou o grupo de Calmels, as alegorias do Tejo e do Douro e a estátua de D. Nuno Álvares Pereira, ainda havia dúvidas entre colocar no arco a estátua do Marquês de Pombal e a de Afonso de Albuquerque. Ver ALMEIDA, Sílvia, *Vítor Bastos...*, Vol. I, p. 195 e ss. Sobre este assunto ver ainda FRANÇA, J.-A., *A Arte em Portugal...*, Vol. I, p. 328 e ss

da Gama é uma figura meditativa, parecendo totalmente absorvido pelos planos de navegação que segue, concentradamente, com o indicador esquerdo pousado sobre um mapa onde se lê a palavra “Índia”. Acompanham-no diversos apetrechos náuticos. A fisionomia de *Marquês de Pombal* revela o carácter do político inflexível, severo e dominador, traduzido quer pelo tratamento do rosto, quer pelo posicionamento dos braços, estendidos ao longo do tronco, em clara tensão. Numa das mãos segura um rolo de papel, provável símbolo do projecto de reconstrução da cidade de Lisboa. Por último, *D. Nuno Álvares Pereira* é uma figura de olhar vago, de espada e armadura, que ostenta ao peito a cruz de Cristo.

Independentemente do imenso desafio que este projecto deve ter constituído para o escultor, que acabava de ser admitido na Academia como docente e que tinha entretanto em mãos a execução do monumento a *Camões*¹⁵¹, não deixa de conter aspectos que suscitam algumas questões. Talvez o mais ostensivo resida no facto de Vítor Bastos, tão pouco tempo antes considerado o grande revolucionador da escultura nacional, se ter visto constrangido a produzir obras escultóricas destinadas a funcionar como elemento estrutural de uma construção arquitectónica ou a complementá-la como elemento decorativo.

Se a representação das personalidades do passado nacional ainda se enquadrava numa linguagem mais ou menos actualizada, face às propostas que o escultor se propunha defender, as alegorias do *Tejo* e do *Douro* remetem para uma estética intimamente associada à prática absolutamente extemporânea da geração de Machado de Castro. De resto, no que respeita àquelas alegorias, o condicionalismo imposto pela exigência da encomenda parece ter sido determinante, já que mesmo as soluções plásticas que Vítor Bastos adoptou não se revelam assim tão distanciadas das praticadas por aquela geração. O *Tejo*



Tejo e Douro
V. Bastos (1862-73) –
Arco R. Augusta (Lisboa)

¹⁵¹ Além disso, na mesma altura em que é encarregue da realização destas estátuas, Vítor Bastos é simultaneamente encarregue da realização de um projecto de laboratório onde aqueles trabalhos pudessem decorrer, a ser construído nos terrenos da Academia e o respectivo orçamento. Este projecto, embora fosse desaconselhado pela comissão académica que o analisou, ampliando-o e atribuindo-lhe um outro local, para que fosse ao encontro das obras já previstas para a Academia, acabou por ser aprovado. Cf. Idem.

encontra-se do lado esquerdo e é representado por uma figura humana reclinada sobre um vaso, segurando um leme, o *Douro* encontra-se à direita, igualmente sob a forma de um homem reclinado, embora as suas feições sejam mais rudes e a expressão seja carregada. Uma das mãos, apoiada sobre um escudo com emblemas alegóricos, segura um cacho de uvas, numa clara alusão à região que o rio atravessa.

Ironicamente, nesta obra tão afastada do projecto romântico que Vítor Bastos parecia desejar abraçar, a escultura produzida reafirmava uma posição de dependência que lutava por contrariar, perdendo a subentendida autonomia que resultava também da projecção na obra dos desejos e da autonomia do seu autor.

Quanto à estátua de *D. Pedro V*, em Castelo de Vide, encomendada quase na mesma época que as obras para o arco da Praça do Comércio, trata-se de uma proposta consideravelmente menos interessante do que as acima referidas. O monarca é representado, neste monumento que tinha por missão homenageá-lo naquela povoação onde era muito querido e que visitara pouco antes de falecer, de pé, com o boné na mão, saudando o povo e a mão esquerda apoiada na espada.



D. Pedro V
V. Bastos (1863-7) –
Castelo de Vide

Concluída em Julho de 1866, esta obra caracteriza-se sobretudo pela simplicidade, revelando, na pose relativamente estática, uma elogiada fidelidade não só na tradução fisionómica, mas também quanto à caracterização psicológica. Como referia César Machado, reproduzia a figura melancólica e pensativa do monarca, tal como habitualmente se apresentava, na pose natural e franca que o caracterizava¹⁵². Também por certo devido ao parco orçamento disponível para a sua realização, recolhido por subscrição entre os naturais de Castelo de Vide, este monumento encontra-se muito distante daquele que homenageia *Camões*. Nomeadamente porque no tributo prestado ao poeta, a postura com que é representado, apesar de tudo o que ficou dito antes, traduz um apaixonado desejo de exaltação do seu heroísmo e da sua coragem, bem

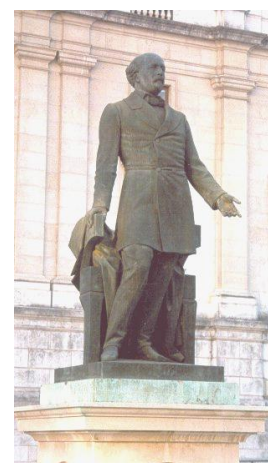
¹⁵² MACHADO, J. C., “Vítor Bastos, escultor”, in *A Ilustração de Portugal e Brasil*. 1885, p. 107. Cf. ALMEIDA, Sílvia, *Vítor Bastos...*, p. 200.

retratado na pose de valentia e destemor. Ultrapassando, pois, o mero retrato, apresenta uma carga simbólica particular e um sentimento de certo modo empolgado.

Como se compreende, devido à diferença na carga de simbolismo patriótico de que cada uma das personalidades se reveste, a representação de *D. Pedro V* é despretensiosa, mesmo no âmbito conceptual. Encontra-se, por outro lado, muito próxima daquela que Pedro Carlos dos Reis executou em 1871 para Setúbal, representando o poeta *Bocage*, cuja diferença fundamental reside na altura e no tipo do pedestal e não no carácter da estátua propriamente dita. Este escultor, como já referimos, era da mesma geração de Anunciação e Vítor Bastos, ainda que não pertencesse ao grupo de artistas considerados românticos. É sobretudo significativa a semelhança entre as duas obras se tivermos em conta que Pedro Carlos dos Reis, que chegou a empatar com Vítor Bastos no concurso para a docência da cadeira de Escultura na Academia, era filho e discípulo do mestre académico Constantino José dos Reis. Com um percurso convencional feito dentro da Academia, não se lhe conhecem quaisquer ímpetus de renovação ou iniciativas de revolta contra os preceitos instituídos, como acontecia com os elementos do grupo romântico.

Não é, contudo, de estranhar, por tudo o que já foi exposto, que na sua obra apareçam esses elogios a personalidades notáveis do passado nacional, já que, como vimos também, essa era uma postura defendida e adoptada pelos próprios académicos. É o caso, além de Assis Rodrigues, do já referido Francisco de Paula Araújo Cerqueira que, através dos baixos-relevos, cultivou a imortalização de episódios marcantes da nossa história e dos seus heróis.

A fidelidade na reprodução fisionómica e a busca da caracterização psicológica, marcou ainda o monumento a *José Estêvão Coelho de Magalhães* no Largo das Cortes, também da autoria de Vítor Bastos. Esta obra vem uma vez mais na linha dos preceitos expressos por Assis Rodrigues que defendiam a ampla divulgação, através de monumentos, das virtudes dignas de serem registadas para a posteridade, evidenciadas não só por personalidades do passado, mas também contemporâneas. Ganhando em expressão e dramatismo



José Estêvão Coelho de Magalhães
V. Bastos (1876-8) –
Largo de S. Bento (Lisboa)

à estátua de *D. Pedro V*, tem em comum com ela a naturalidade da pose e o realismo da indumentária. De gesto contido, o orador é representado em pleno discurso, no seu cargo parlamentar. Não se trata no entanto de um momento de especial exaltação. O político como que ensaia o que poderia ser a encenação de um discurso, aproximando-se, nessa deslocação para um espaço e tempo próprios, das figuras intemporais que o neoclassicismo procurou fixar. Todavia, deixa aqui enunciada, como veremos, uma referência para futuras abordagens.



Bartolomeu Dias descobre o Cabo da Boa Esperança
V. Bastos (1879) –
“Ocidente”, 1 Abril 1880

Próximo, ainda, da filosofia defendida e praticada pelos escultores académicos do período romântico, encontra-se o *Projecto de monumento à memória dos navegadores portugueses* de que Vítor Bastos foi autor, enviado à exposição de Madrid de 1871. Embora apenas se conheça o título, torna-se evidente desde logo a perfeita sintonia com os temas que anteriormente vinham sendo tratados pelos escultores da Academia. De igual modo, o cartão enviado e premiado na Exposição Portuguesa do Rio de Janeiro, intitulado *Bartolomeu Dias descobre o Cabo da Boa Esperança* (1879), ainda que seja uma obra bidimensional, vem na mesma linha do projecto anterior.

Um interesse que pode estar relacionado com os gostos adquiridos na formação académica, já que enquanto aluno do curso de Pintura Vítor Bastos deve ter praticado longamente o género histórico, como se vê pelos diversos esboços, nomeadamente os do *Funeral de Afonso de Albuquerque*. Desconhecemos se se tratava de um tema trabalhado no âmbito das aulas na Academia, mas a verdade é que se este género não foi totalmente abandonado pelo escultor.



Esboços para o quadro: Funeral de Afonso de Albuquerque
V. Bastos (n/d) –
Col. particular

Inquestionavelmente clássica é a escultura efémera realizada por ocasião do consórcio régio em 1862, para o arco do triunfo concebido em colaboração com os artistas estrangeiros Ramboi e Cinatti, com quem já trabalhara a propósito do monumento fúnebre do *Conde das Antas*¹⁵³.

Engrossando o número significativo das obras efémeras erigidas por toda a cidade nos locais por onde passava o cortejo nupcial, esta obra foi considerada

¹⁵³ Sobre este assunto consultar LEAL, Joana da Cunha, *Giuseppe Cinatti ...* e ALMEIDA, Sílvia, *Vítor Bastos...*, p. 205.

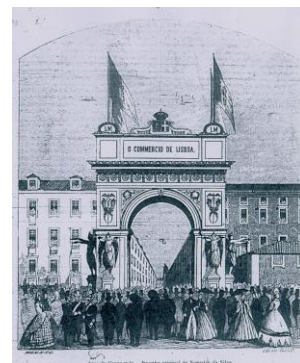
o mais notável monumento erguido para receber a futura rainha D. Maria Pia de Saboya, a seguir ao pavilhão levantado no Terreiro do Paço¹⁵⁴.

O arco de 16 metros projectado pelos cenógrafos do S. Carlos fora mandado construir pelo Corpo do Comércio, no Largo do Corpo Santo. A escultura realizada por Vítor Bastos, para decorar, consistia em oito estátuas que representavam génios impondo as coroas de louros que traziam nas mãos. Tratava-se de figuras concebidas segundo uma linguagem fielmente clássica, não só no que respeitava ao conceito, mas também no que dizia respeito à forma.

Recorde-se que o próprio Assis Rodrigues recorrera a uma figura deste tipo para coroar Camões, também com louros, no modelo apresentado em 1843 *Camões coroado pelo génio da nação*. Não fora a própria ideia de génio um conceito da Antiguidade, um espírito que presidia ao destino de uma individualidade ou de uma colectividade, e as figuras por si só denunciariam, pela pose adoptada e pela indumentária, uma indiscutível opção classicisante: as figuras aladas envergam túnicas, numa pose estática e vertical, enquanto estendem os braços à frente, segurando em cada uma das mãos uma coroa de louros.

Não foi por acaso que, para elogiar estas obras, a imprensa destacou a *graça* das figuras¹⁵⁵, um adjectivo dificilmente empregável na descrição de um *Cólera Morbus*, mas fácil e correctamente aplicado na descrição de uma *Náiade*.

Numa opção muito próxima desta, encontramos o desenho da capa do *Jornal de Belas Artes* de 1857 que representa a Pintura, a Architectura e a Gravura. Por um lado, o artista elegia como arte principal a Pintura, na qual se expressava prioritariamente o grupo do qual fazia parte (contrariando a tradicional visão clássica de que a architectura era a mais nobre das artes, com a qual se articulavam as restantes, num registo de complementaridade). Por outro lado, quer a pose adoptada, quer a caracterização das três figuras demonstram a adopção da linguagem clássica, na coroação com louros e na presença do nu, ainda que o tratamento do tema traduza a independência de pensamento e de



Arco do Comércio
– “Arquivo Pitoresco”, tomo V, 1862

¹⁵⁴ Ver *Arquivo Pitoresco*. 1862, pp. 242 a 244 e 250.

¹⁵⁵ Idem, também citado por ALMEIDA, Sílvia, *Vítor Bastos...*, p. 206.

perspectiva do escultor, uma combinação, aliás, nada estranha ao seu modo de agir.

Herculano, logo na década de trinta, lançando as bases do romantismo nacional, defendia o bem conhecido princípio de que este devia assentar não no desprezo pelos enunciados clássicos, gregos e romanos, mas antes no reencontro com uma identidade própria, única e específica, para o que recomendava o recurso à história da nação que era, afinal, o que melhor podia identificar o seu carácter¹⁵⁶. Esta sugestão, tão bem incorporada, como vimos, pelo pensamento neoclássico de Assis Rodrigues e através dele reflectida no academismo nacional, acabará por se encontrar igualmente configurada na obra escultórica de Vítor Bastos. Um escultor que, como vimos, teceu com o academismo uma malha de convergências e divergências, num padrão que só algumas vezes é de ruptura.



Capa do *Jornal de Belas Artes*
V. Bastos (1857)

Contudo, embora até certo ponto partilhando os mesmos princípios, Assis Rodrigues e Vítor Bastos fizeram-no assumindo posturas inteiramente distintas. Vítor Bastos abraçando ideais como a individualidade e a liberdade criativa, próprios do universo romântico, Assis Rodrigues rejeitando qualquer relação com o género que, no seu entender, no que respeitava às artes plásticas se ligava a uma outra ordem de conceitos¹⁵⁷.

Andrade Ferreira, em 1856, em certa medida explica esta situação ao analisar as orientações conceptuais da nova geração de artistas. Afirmava que o que estava em causa não era uma luta entre o clássico e o romântico, uma vez que nem um nem outro eram efectivamente compreendidos e ensinados em Portugal. O que na sua opinião estava em questão era a expressão de uma vontade colectiva de alguns jovens artistas que, pretendendo sobrepor a outras regras a primazia da imaginação e das sensações individuais, desejavam exercitá-las através da arte que produziam, encetando, por este meio, caminhos ainda inexplorados pelas pesquisas artísticas nacionais. É assim que caracteriza a forma adoptada pelos artistas românticos nacionais para o movimento que pretendiam

¹⁵⁶ Cf. HERCULANO, Alexandre, *Opúsculos*. 1834, Tomo IX, Lvº 1º, pp. 69-70.

¹⁵⁷ Ver Cap. II e entrada "Romantismo". RODRIGUES, Assis, *Dicionário...*, pp. 331-2.

encabeçar e que, sem esquecer a tradição greco-romana, a articulava com o desejo de devolver às artes plásticas nacionais o seu génio próprio¹⁵⁸.

Em 1872 voltaria a este assunto. Nessa altura explica a influência de Augusto Metrass neste processo, trazendo da sua viagem a Paris as novas impressões que transmitiu aos seus companheiros de geração e que traduziu na sua própria forma de pintar. Justifica Andrade Ferreira que quando o pintor visitou Paris “as resistências dos prosélitos do antigo e as provocações exageradas dos apelidados românticos, tinham acabado. De uma e outra escola se aproveitava o bom. De uma a simplicidade antiga das formas, e da outra, o sentimento vivo da natureza, o que levava a um ecletismo esclarecido.”¹⁵⁹

Andrade Ferreira referia seguramente a arte do *juste milieu*, uma tendência que se tornou arte oficial da monarquia de Julho (1848) em França, nem consistentemente clássica, nem romântica sem reservas. Baseava-se justamente na filosofia do ecletismo, conjugando o melhor do Classicismo e do Romantismo, para ser superior a ambos. Atendia por um lado à expectativa do desenho competente e à modelação das formas, composições claras e narrativas vivas e por outro abandonava o compromisso com o clássico ou o erudito, através do interesse em temas e emoções próximas das dos românticos¹⁶⁰.

Segundo Andrade Ferreira, do ecletismo que referia resultavam os “episódios sugeridos pelo sentimento da vida moderna”, a par com o fascínio pelos “primores da Antiguidade” e as “consagrações do sentimento das tradições nacionais”. Reforçando a consagração do sentimento vivo, do sentimento dramático, dos grandes dramas da paixão humana, compara o espírito que inspirava a nova geração ao mesmo que presidira a obra de alguns dos maiores literatos internacionais como Shakespeare, Byron, Rousseau, Goethe, e ainda Chateaubriant, Victor Hugo, Lamartine, Manzoni e mesmo Garrett, representantes todos eles do valor e do potencial da imaginação criadora. Uma

¹⁵⁸ Cf. FERREIRA, J. M. A., “Exposição da Academia de Belas Artes de Lisboa em 1856”, in *Ilustração Luso-Brasileira*. 1856, p. 371, também citado por ALMEIDA, Sílvia, *Vítor Bastos...*, p. 123 e ss.

¹⁵⁹ FERREIRA, J. M. de Andrade, *Literatura, Música...*, pp. 390-1.

¹⁶⁰ Cf. FRASCINA, F., *Modernity and Modernism...*, p. 62-4.

imaginação que colocava o sujeito no centro da criação artística, não como um agente capaz de reunir qualidades específicas educadas de forma particular e submetidas a critérios bem definidos, como Assis Rodrigues defendeu, mas um sujeito que serve ele mesmo de referência, com uma sentimentalidade que é para dentro que se volta¹⁶¹.

O que importa, assim, é o espírito que está subjacente ao tema e a liberdade que lhe é intrínseca, mais do que o tema em si e os recursos formais utilizados. Como defendera Baudelaire, a propósito do Salon de 1846, no texto *Qu'est-ce le romantisme?*, não era na escolha dos temas que residia o romantismo, mas na maneira de sentir¹⁶². E como refere J.-A. França comentando esse texto, de gregos e romanos se podem fazer românticos quando o é o próprio artista¹⁶³.

Esta ideia fica muito claramente demonstrada pela maneira como a crítica, em meados nos Anos 50 elogiava o novo escultor, desvalorizando, nas suas primeiras obras, as pequenas falhas relativas ao domínio dos aspectos técnicos ou à execução irrepreensível dos modelos, mas realçando o espírito que subjazia à representação do tema e à liberdade com que era executado¹⁶⁴. Da mesma forma que é sem reservas que faziam referência à presença da elegância ou da grandiosidade dos autores e das estátuas da Antiguidade.

O mesmo Baudelaire, identificando os dois elementos principais na modernidade entendida como atitude e consciência, aponta por um lado o transitório, o contingente, e por outro o eterno e imutável, defendendo que a arte se compõe metade de um, metade de outro, ou seja da conjugação dos elementos da Antiguidade Clássica com as características que mudam em cada época¹⁶⁵.

¹⁶¹ Ver GUIMARÃES, Fernando, *Artes Plásticas e Literatura – do Romantismo ao Surrealismo*. 2003.

¹⁶² BAUDELAIRE, C., “Qu'est-ce que le romantisme? – Salon 1846”, in *Charles Baudelaire: Oeuvres Complètes*. Paris. 1968.

¹⁶³ FRANÇA, J.-A., *História da Arte Ocidental...*, p. 53.

¹⁶⁴ FERREIRA, José Maria de Andrade, “Um estatuário de inspiração...”, in *Ilustração Luso-Brasileira*, Lisboa, 1856, pp. 330-331.

¹⁶⁵ Cf. FRASCINA, F., *Modernity...*, p. 53 e 102.

É ainda numa reafirmação desta mesma perspectiva que podemos compreender que o próprio Vítor Bastos, considerado pela historiografia como o escultor romântico, por excelência¹⁶⁶, revelasse, na sua obra escultórica, o parcial compromisso com esses ideais clássicos que considerava, aliás, traduzirem um “pensamento eterno”.

De resto, a já citada referência deste artista à revisão que se impunha do código dos antigos, para que pudesse ser aplicado, remete para a adaptação dos recursos por ele facultados, não numa proposta de total redefinição de códigos e sim numa reinterpretação de princípios¹⁶⁷. Enquadra-se nesta mesma ideia o facto de, por volta de 1885, o escultor manter no seu atelier uma reprodução da *Vénus de Milo*, num atestado indiscutível da sua admiração pelos modelos antigos. O que Vítor Bastos rejeita, pois, não é a inspiração daqueles modelos, mas a limitação do sentimento e da autonomia individual do artista. A imposição rígida de regras e princípios.

É nesta linha que Pedro Craveiro, referindo-se embora ao campo da literatura, afirma que os românticos nacionais são-no, em oposição a um sistema que, “desprovido de emoção e envolto em frieza, se tornava um violento entrave ao processo de criação livre e original”¹⁶⁸.

Muito longe ficava, por conseguinte, uma tomada de consciência do homem como *homem do Tempo*, capaz de colocar um ponto final definitivo na vivência de um tempo ideal da beleza, abandonando a vivência habitual da Eternidade, transformada em “puro anelo ou ficção consolante”¹⁶⁹. Longe igualmente uma arte que “deixa de se remeter ao antigo e se propõe ser, a qualquer preço, do seu próprio tempo”¹⁷⁰.

¹⁶⁶ Cf. MACEDO, Diogo de, *Os Românticos Portugueses*. Lisboa. 1961, p. 94.

¹⁶⁷ Dizia César Machado que Vítor Bastos vivia “nos sonhos do mundo antigo e nos confrontos da arte moderna”. MACHADO, Júlio César, “Vítor Bastos, escultor”, *A Ilustração de Portugal e Brasil*. Lisboa, 1885, p. 119. Também citado por ALMEIDA, Sílvia, *Vítor Bastos...*, p. 214.

¹⁶⁸ CRAVEIRO, Pedro, *O conceito de arte em Alexandre Herculano*. 2001, p. 25.

¹⁶⁹ Cf. SARAIVA, Maria Manuela, “Romantismo: Rotura e Totalidade”, in *Estética do Romantismo em Portugal*. 1974, p. 107.

¹⁷⁰ Cf. ARGAN, Giulio, *Arte Moderna*. 1998, p. 57.



Roland furieux
J. Duseigneur (1831-1867)
- Louvre (Paris)



Tigre dévorant un gavial
A. L. Barye (1831) –
Louvre (Paris)



La Marseillaise
F. Rude (1833) –
Arco do Triunfo (Paris)



La Dance
J. B. Carpeaux (1865-69) –
Ópera (Paris)

A escultura de Vítor Bastos surge, deste modo, também ela muito afastada do carácter que os artistas da escola romântica francesa imprimiram na sua. Uma escultura de fúrias e tensões como o *Roland furieux* de Jehan Duseigneur (1806-1866), apresentada no Salon de 1831 ou as esculturas animalistas de Antoine Louis Barye (1796-1875). Ou ainda as obras de François Rude (1784-1855) cujo relevo *La marseillaise*, no Arco do Triunfo de Paris (1833-6) Vítor Bastos não pode ter deixado de ver quando visitou a cidade entre o final da década de 50 e o início dos Anos 60 do séc. XIX¹⁷¹. Uma escultura que busca o movimento e a expressão, atingindo pontos de fealdade e violência, mas também que remete para as actividades mundanas de uma “nova situação social de prazer e de luxo”¹⁷² como *La Dance* (1865-69) de J. B. Carpeaux (1827-1875), encomendada para a fachada da nova Ópera de Paris, mal recebida por ser considerada imoral¹⁷³.

Ao contrário, as emoções traduzidas nas obras do escultor português são intensas mas contidas e o movimento estudado e natural. Nada de extremo ou exagerado pode ser encontrado nos seus trabalhos que não perdem de vista o equilíbrio e a harmonia das formas e composições. Uma condição que Maria Manuela Saraiva muito bem descreve e classifica ao afirmar que nós não poderíamos ter o que “para outros foi *romantismo*”, ainda que ele não pudesse ter existido na Europa sem nos atingir. Não foi por falta de informação (que ainda que “confiscada ou gelada” existiu), que não tivemos Romantismo em sentido próprio, tratando-se antes de uma impossibilidade histórica, já que o *tempo-português* é incompatível com o que além-Pirinéus sub-determina o

¹⁷¹ José-Augusto FRANÇA refere que esta viagem terá tido lugar no final dos anos 50, informação que Andrade Ferreira adianta, num artigo datado de Julho de 1857 (*Revista Universal Lisbonense*, 1856, p. 6), ao referir que o artista pretendia, dentro de um ano, ir estudar para o estrangeiro. No entanto, talvez em virtude da polémica gerada pelos concursos para a docência, só resolvidos em 1860, tudo indica que Vítor Bastos se tenha ausentado do país somente em 1861, altura em que uma portaria (nº 328 de 11 de Julho de 1861) lhe concede licença com vencimento de quatro meses para visitar algumas galerias da Europa e estudar as obras dos grandes mestres antigos e modernos. Cf. ALMEIDA, Sílvia, *Vítor Bastos...*, Vol. I, p. 107.

¹⁷² FRANÇA. J.-A., *História da Arte Ocidental...*, p. 97.

¹⁷³ É interessante notar, no entanto, que também Carpeaux manteve neste grupo escultórico a solução adoptada pela escultura clássica relativamente à transcendência do ponto de vista único, ao representar simultaneamente a vista frontal e posterior das ninfas que ladeiam a figura masculina, que giram em contraponto, satisfazendo a exigência de percepção total da forma. Cf. KRAUSS, Rosalind, *Caminhos da Escultura Moderna*. 2001, p. 24.

terramoto romântico, do qual recebemos a espuma, mas não a substância. Segundo a mesma autora, o “romântico” português vive sob o modelo de Garrett um espaço histórico e espiritual sem contornos bem definidos¹⁷⁴.

Numa perspectiva paralela, Álvaro Machado considera que não tendo conseguido verdadeiramente “assimilar as grandes teorias do romantismo que desde há quase meio século tinham sido largamente expostas, sobretudo na Alemanha e na França”, os portugueses ter-se-iam ficado “por uma imitação de ambientes e de estilos, uma adaptação nacional, mais propriamente nacionalista dos modelos românticos”¹⁷⁵.

¹⁷⁴ Cf. SARAIVA, Maria Manuela, “Romantismo...”, p. 84.

¹⁷⁵ MACHADO, Álvaro, *As origens do romantismo em Portugal*. Lisboa, 1979, Vol. 36, p. 75.

V – O ÚLTIMO TERÇO DO SÉCULO – HERANÇA E RENOVAÇÃO

No balanço formal e conceptual da escultura oitocentista, que até agora nos propusemos efectuar, Assis Rodrigues e Vítor Bastos surgem como personalidades de destaque, cujo protagonismo lhes conferiu um peso determinante. Par tal contribuem, sem dúvida, não só os seus desempenhos, mas também a escassez de escultores¹ que viessem desenvolver, questionar ou desafiar as posturas convergentes e divergentes assumidas pelos dois artistas.

Com o declinar do século, no entanto, novas personalidades vêm povoar o panorama nacional, a partir da década de 70, e sobretudo depois de 80, sendo, alguns dos mais importantes, discípulos de Assis Rodrigues e Vítor Bastos na Academia de Belas Artes de Lisboa. Um outro grupo de grande significado é proveniente do Porto e integra a chamada “Escola de Gaia”. Quase todos têm em comum a passagem por Paris e uma vasta produção escultórica, caracterizada não só por obras de iniciativa própria, mas também por vários monumentos públicos.

A produção artística destes escultores, independentemente da sua proveniência, se é responsável por um lado pela afirmação em Portugal da tipologia “monumento” no âmbito da escultura, dá protagonismo, por outro, a uma nova visão do papel do escultor que pretende expressar na obra a autonomia e a sensibilidade individual. Estas duas soluções não eram contudo novas, uma vez que tanto uma como outra, como vimos, haviam sido defendidas anteriormente, a primeira sobretudo por Assis Rodrigues, a segunda por Vítor Bastos.

Na sequência do que acabámos de expor, o que nos importa analisar no presente capítulo não é tanto o percurso e o perfil individual de cada uma das personalidades que marcaram o período em questão. Trata-se antes de reflectir sobre a produção escultórica que o caracteriza de modo global, identificando de

¹ A aula de escultura teve, desde a fundação da Academia, uma frequência de alunos muito reduzida, com uma média de 2-3 alunos por ano. Ver ALMEIDA, Sílvia, *Vítor Bastos...*, Vol. I, p. 46 e ss.

que forma se articula com a do período imediatamente anterior. Dito de outro modo, observar como evoluíram os enunciados anteriormente formulados, em que medida são contrariados, repetidos ou ampliados pelas obras dos novos escultores que, além de terem produzido durante o último terço de Oitocentos, marcaram também as primeiras décadas do século seguinte.

Dos escultores que trabalharam durante este período, os primeiros que destacamos, no início da década de 70, são Simões de Almeida (1844-1926), discípulo dos dois artistas lisboetas, e Soares dos Reis (1847-1889), proveniente da Academia Portuense.

Simões de Almeida foi o primeiro aluno de escultura a receber uma bolsa para estudar no estrangeiro. Partiu para Paris em 1866, onde, além de ter recebido vários prémios e medalhas, colaborou com o escultor oficial Antonin Mercié (1845-1916) no conhecido grupo escultórico *Glória Victis* (1874), realizado em homenagem aos heróis franceses que pereceram no conflito franco-prussiano.

Soares dos Reis partiria no ano seguinte para a mesma cidade, onde ambos foram discípulos de François Jouffroy (1806-1882) na École de Beaux-Artes.

Os dois bolseiros portugueses regressam em 70, partindo para Roma logo a seguir. Nesta cidade Simões de Almeida chega a ser discípulo de Giulio Monteverde (1837-1917), um mestre que, segundo J.-A. França, Soares dos Reis “teve o bom senso de evitar”². Não obstante, Paula Mesquita Santos faz referência a algumas semelhanças que podem ser encontradas entre as obras do escultor nortenho e as daquele mestre romano. Chega mesmo a avançar a probabilidade do famoso *Desterrado* (1872), apresentado como prova final do programa de estudos efectuado no estrangeiro, ter sido produzida sob orientação daquele escultor³.

² FRANÇA, J.-A., *A Arte em Portugal...*, Vol. I, p. 452.

³ Cf. SANTOS, Paula Mesquita, *As Belas Artes do Romantismo...*, p. 338.



O Desterrado
Soares dos Reis (1872)
- MNSR



Le désespoir
Jean-Joseph Perraud
(1869) – Musée
d'Orsay (Paris)



Hiawatha
A. S.-Gaudens (1871-2)
– MOA (Nova York)

O *Desterrado* é uma figura masculina, sentada, exibindo o corpo nu. As pernas esboçam um cruzamento, um dos pés solta-se sem apoio, em suspensão. As mãos apoiam-se numa das pernas, com os dedos entrelaçados, a cabeça curva-se numa diagonal, tombada para o solo, num movimento que a expressão da cabeleira acentua. À torção da cabeça à esquerda, contrapõe-se a deslocação dos braços à direita, numa diagonal contrariada pelos membros inferiores que voltam a chamar o peso visual da composição para o eixo esquerdo. A poesia da peça é conseguida em grande parte por esta espécie de ondulação, conferida pela alternância dos principais pontos de tensão, através dos quais se processa a leitura da obra – a cabeça, as mãos e a perna suspensa. Uma tensão que noutros ângulos de observação se traduz na torção do tronco e na inclinação da cabeça.

No campo internacional, evidencia paralelismos com obras diversas. *Le désespoir* (1869) do escultor académico Joseph Perraud (1819-1876), também citado por Paula Mesquita Santos⁴, será uma das referências mais óbvias. Comparando as duas figuras, parecem até retratar a mesma personagem, em poses diferentes. O tratamento da cabeça, o acabamento do corpo humano, a escolha do nu integral e o entrelaçar dos dedos das mãos, tudo é idêntico. O sentimento que expressam parece também revelar analogias significativas, numa certa melancolia traduzida pelas figuras, no rosto tombado para o solo, onde se lê um misto de desalento e tristeza, e na pose introspectiva, curvada sobre si mesma. Por outro lado, *Hiawatha* (1871-2) do americano Augustus Saint-Gaudens (1848-1907), estudante em Roma e colega de Soares dos Reis, - outra das referências apontada por Paula Mesquita, traduz idêntico sentimento, melancólico e meditativo e apresenta-se numa pose em que os membros inferiores se encontram praticamente na mesma posição dos do *Desterrado*.

Contraditoriamente, não foi por causa da relação com nenhuma destas obras que recaiu sobre o *Desterrado* a acusação de plágio. Esta remetia para o *Ares* do Museu das Termas, em Roma⁵, com a qual, por comparação, pouco tem a ver.

⁴ Idem, p. 339.

⁵ Cf. FRANÇA, J.-A., *A Arte em Portugal...*, Vol. I, p. 452-3.

O *Desterrado* é considerado a “obra-prima do nosso romantismo”⁶ e uma “obra revolucionária (...) no plano imediato da qualidade e da cultura plástica (...) tanto quanto no da inspiração pessoal”⁷, além da síntese da “psicose nacional da sua época”⁸. Não obstante, é de uma perfeição e de uma beleza fielmente clássicas, como bem descreve António Arroio: “a expressão da cabeça provém da comoção o resto é cânone clássico e convencional. A dor não acusam as faces, não perturba o perfeito da linda carnção olímpica (...) os deuses são eternos e eternamente belos”⁹.



Ares Ludovisi
M.Nac. Romano (Roma)

A sua feição romântica fica, pois, a dever-se sobretudo ao tema e ao tipo de sentimentos que é capaz de despertar, pela sua carga simbólica e pela sensibilidade. A começar pela referência ao poema de Herculano “Tristezas do desterro”, passando pela evocação da saudade e da nostalgia da pátria, numa sentimentalidade que caracteriza a própria alma nacional, e terminando na intensidade dramática que traduz. Uma força conseguida pelo contraste entre a pose passiva (ainda que plena de tensões) e uma interioridade que se adivinha poderosa, conferida pela conjugação dos vários elementos formais que caracterizam a figura.

Sendo a obra de consagração do escultor, J.-A. França defende ainda que através dela se define o “sentido maior” da sua criação. Na verdade ela é muitíssimo bem sucedida no modo como congrega as opções formais de inspiração clássica, com determinados artifícios que conferem à obra a sentimentalidade e a dramaticidade romântica. Estas são duas vertentes que em diversos momentos o escultor irá explorar e às quais podemos acrescentar uma outra profundamente naturalista, na captação meticulosa da realidade, em todos os detalhes com que ela se nos apresenta.

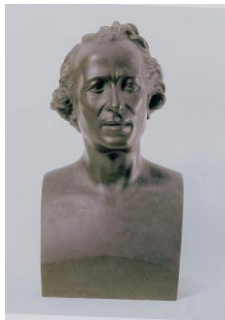
O busto *Firmino* (1867), com que Soares dos Reis ganhara o concurso para bolseiro, enunciara parcialmente o que viria a ser o carácter da sua obra. Trata-

⁶ Cf. SANTOS, Paula Mesquita, *As Belas Artes do Romantismo...*, p. 76.

⁷ FRANÇA, J.-A., *A Arte em Portugal...*, Vol. I, p. 453.

⁸ MACEDO, Diogo de, *Soares dos Reis: estudo documentado*. 1945, p. 56.

⁹ ARROIO, António, *Soares dos Reis e Teixeira Lopes: Estudo crítico da obra dos dois escultores portugueses precedido de pontos de vista estéticos*. 1889, p. 93.



Anastácio Rosa
V. Bastos (1858) - MC



Firmino
Soares dos Reis (1867) - MNSR

se de uma obra de grande expressividade, simultaneamente dramática e realista. Parece um retrato instantâneo tirado ao seu colega, sem nada perder da espontaneidade plástica característica da obra do seu autor. Tal como o *Desterrado*, também utiliza o nu e apresenta uma torção de cabeça pouco comum neste género de escultura.

Considerada uma “obra de bela expressão romântica como ainda a escultura portuguesa não fizera”¹⁰, ela encontra, no entanto, um paralelismo interessante no busto de *Anastácio Rosa* (1858) da autoria de Vítor Bastos, ao qual nos referimos anteriormente. Poderíamos dizer que no processo de evolução da escultura nacional, o busto de Soares dos Reis tem ali uma raiz, ainda que o então estudante de escultura pudesse não conhecer aquele trabalho anterior.

O busto de *Anastácio Rosa*, embora mais convencional no seu retrato frontal, enuncia um tratamento do cabelo exuberante e impar na escultura nacional de então. E apesar do rigor na descrição fisionómica, paira em torno da personalidade do actor alguma ambiguidade, devida talvez à simplificação de detalhes e ao despojamento da representação. Habitualmente as roupas usadas ou as insígnias exibidas contribuem para a apresentação e para a identificação da personalidade. Neste caso, o retratado não pode ser identificado pela sua indumentária e não há nada que nos dê uma indicação da sua posição social. Do mesmo modo, *Firmino* é apenas marcado pela carga expressiva, conferida pela abordagem plástica do escultor e, claro, por uma fisionomia bem definida, garantindo-lhe a identidade.

O mesmo tom simultaneamente realista e dramático marcou as obras que Soares dos Reis esculpiu para monumentos. É o caso da estátua de *D. Afonso Henriques* (1887), em Guimarães e do botanista *Brotero* (1888), no Jardim Botânico de Coimbra. O primeiro constitui uma referência à fundação da pátria e ao seu protagonista, dentro do espírito do romantismo nacional. O segundo imortaliza uma personalidade que se distinguiu numa área mais específica, mas

¹⁰ FRANÇA, J.-A., *A Arte em Portugal...*, Vol. I, p. 452.

ainda assim um exemplo de virtude intelectual, sempre digna de exaltação, como vimos ser defendido pelos artistas neoclássicos.

Afonso Henriques encontra-se de pé, numa pose em que contrastam a acção e a imobilidade. Representado de armadura, com o elmo pousado no chão, empunha no entanto a espada o que, juntamente com a torção do tronco, confere à figura uma certa tensão e algum dinamismo.

Avelar Brotero é representado com idade avançada, sentado, com uma aparência cansada, vestido com a sua indumentária de académico. A pose é natural e realista. A opção do autor, se por um lado se distancia dos valores de idealização cultivados e defendidos pelo academismo, por outro lado aproxima-se da perspectiva que vimos Assis Rodrigues defender, quando refere o respeito que é necessário adoptar, nos retratos dos grandes homens, para com a natureza da sua fisionomia, a sua ocupação, idade e carácter.

Grande destaque na obra deste escultor merece o retrato de corpo inteiro do *Conde de Ferreira* (1876) que, segundo António Arroio, foi a obra em que o artista revelou pela primeira vez “toda a liberdade do seu poderoso génio”¹¹. Isto porque nesta obra são rejeitadas todas as influências académicas, todas as associações simbólicas, para somente ser representado o modelo, tal como se apresentou em frente do escultor. O *Conde*, personalidade benemérita é retratado numa pose natural, com a indumentária habitual, com absoluto realismo quer ao nível da representação da roupa, quer no tratamento da pele já enrugada, quer, por último, na expressão natural do rosto, sem sombra de afectação e perpassada de bondade.

Um outro retrato, mas pintado, tem equivalência com este realizado por Soares dos Reis. Trata-se do retrato do *Duque de Ávila* (1880), de Miguel Ângelo Lupi (1826-1883), no qual o autor, com semelhante realismo, e simplesmente “por espírito de observação, aguda e honesta”, terá representado



Afonso Henriques
Soares dos Reis (1887)
- Guimarães



Avelar Brotero
Soares dos Reis (1888)
- Coimbra



Conde de Ferreira
Soares dos Reis (1876)
- MNSR



Duque de Ávila
M. A. Lupi (1880)
- MC

¹¹ ARROIO, António, *Soares dos Reis e Teixeira Lopes...*, p. 97.

inadvertidamente, com profundidade psicológica, as características menos favoráveis da personalidade do estadista¹².

Na obra rica e variada de Soares dos Reis optámos por referir ainda, não tanto pelo seu interesse artístico, mas sobretudo porque reafirmam a vertente clássica do seu trabalho, a existência das alegorias *A Riqueza*, *A História*, *A Música* (todas de 1877) e *A Saudade* (1878). Tratam-se de figuras femininas, de pé, algumas ostentando atributos iconográficos e profundamente clássicas na sua representação, nomeadamente ao nível da indumentária.



A História e A Saudade
Soares dos Reis (1877 e 1878) - MNSR

A Saudade poderia proporcionar, pelas características do próprio tema, uma solução mais interessante, nomeadamente que explorasse alguns dos enunciados do *Desterrado*. Todavia, também ela é uma figura um tanto impassível, de pose rectilínea, envergando o traje grego. Somente uma mão se ergue ao rosto, enquanto a outra lhe sustenta o braço, numa atitude um pouco sentimental, que as restantes opções acabam por contrariar.

Por motivos muito diferentes, parece-nos importante destacar o mármore *O Artista na Infância* de 1877 (gesso de 74), um trabalho de uma beleza singular, que consegue concentrar na pequena figura de um menino, simultaneamente as expressões da inocência e do génio. A figura, que retrataria o pintor Grão Vasco na infância¹³, mas que pode ser interpretada como uma reflexão do artista sobre a sua própria condição, na sua aparente simplicidade, é uma obra de grande complexidade psicológica, capaz de desafiar a qualidade do *Desterrado*.

Vítor Silva estabelece uma relação entre esta obra e a pintura de Henrique Pousão (1858-1884) *Esperando o Sucesso*, na perspectiva de que “ambos os autores souberam glosar o tema do *artista na infância*, o tema do próprio sucesso e insucesso artístico, pondo à prova as contradições existentes

¹² Ver FRANÇA, J.-A., *A Arte em Portugal...*, Vol. I, p. 444-5.

¹³ Cf. SANTOS, Paula Mesquita, *As Belas Artes do Romantismo...*, p. 340.

entre técnica e emoção, entre *academismo* e interpretação moderna, entre memória e devir da infância.”¹⁴

O pequeno artista de Soares dos Reis é representado nu, parecendo sentado num degrau ou numa pedra que simultaneamente serve de mesa para o esboço que rabisca. Braços orientados para a esquerda, pernas cruzadas à direita, cabeça inclinada sobre o ombro esquerdo, segue um esquema de composição cujo ritmo é idêntico ao do *Desterrado*. O tratamento do corpo continua a fazer referência aos nus da Antiguidade, mas mais uma vez outros aspectos formais e conceptuais, conjugando-se, carregam a obra de emoções indefiníveis, próximas do espírito romântico. O rosto e o cabelo são profundamente naturalistas, tendo um peso visual central na composição. Ao tombarem por efeito da acentuada torção de cabeça, criam uma tensão formal que é equilibrada pela expressão da mão direita. Ao mesmo tempo, esse tombar de cabeça à esquerda, contrabalança o peso colocado na ponta do lápis com que a criança desenha. Há uma absorção da figura na sua actividade e uma transparência ao nível da fisionomia, que remete para uma multiplicidade de expressões e sentimentos indescritíveis, mas com um cunho profundamente genuíno.

Vítor Silva faz referência ao sorriso do pequeno artista¹⁵, em equivalência com aquele que é exibido pelo rapazinho da pintura de Pousão, identificando-o, do ponto de vista formal e emotivo com as clássicas representações de faunos e sátiros. Um tipo de figuras cujas expressões são caracterizadas pela malícia que, de acordo com o mesmo autor, pode ser entendida como uma especificidade do poder das imagens de afectar, de ceder acesso a um conhecimento e a uma sensação difíceis de definir¹⁶. Na verdade, é em grande parte à expressão indefinível do sorriso do jovem artista, situado entre o atrevimento e a satisfação, que se fica a dever o efeito enigmático da representação e o seu carácter excepcional.



O Artista na Infância
Soares dos Reis (1877) -
MNSR



Enfant Sulpteur
J. Perraud (n/d) –
Col. particular

¹⁴ SILVA, Vítor, *Esperando o Sucesso Impasse académico e modernismo de Henrique Pousão*. 2009, p. 49.

¹⁵ Ver Idem, p. 47 e ss.

¹⁶ Cf. Idem.



O Abandonado
Soares dos Reis (1883) -
MNSR

Chamamos ainda a atenção, a propósito desta obra, para o *Enfant sculpteur* de Joseph Perraud, com a qual guarda referências óbvias, não só ao nível do tema, mas também no tratamento da figura.

Ao lado do *Artista na Infância* e do *Desterrado* colocaríamos ainda outra obra de Soares dos Reis, *O Abandonado* (1883). Uma representação que Vítor Silva identifica como dando razão à relação entre o escultor e Pousão, sendo a confirmação da existência de “influências” recíprocas entre os dois artistas. Colocando lado a lado o desenho do pintor *O Friorento* (1880) e este *Abandonado* de S. Reis, demonstra a clara identidade existente entre as duas obras, não só nas soluções formais, mas também nas escolhas que evidenciam e nas questões que levantam¹⁷.



*Viscondessa de Vinhó e
Almedina e Flor
Agreste*
Soares dos Reis (1882?
e 1881) - MNSR

O Abandonado retrata um menino, pouco mais que um bebé, cujos braços cruzados sobre o peito e a contracção do tronco transmite a imagem do ser que deseja fechar-se sobre si, para melhor reflectir sobre o seu drama pessoal. O olhar baixo e ausente é expressão de angústias e dilemas contraditórios com a idade que aparenta. É uma figura tolhida, de cuja imobilidade resulta a maior tensão e o potencial emotivo. O órfão e o mendigo cruzam-se nesta representação, assim como o retrato simbólico do adulto mediante um conflito existencial, possibilidade conferida pela expressão madura num corpo infantil. Tal como *O Artista na Infância* é uma obra de profundidade psicológica, que em muito pode ser auto-reflexiva, uma imagem do mundo emocional complexo do próprio autor.

O gosto pela representação da infância projecta-se em diversas outras obras de Soares dos Reis, nomeadamente na *Viscondessa de Vinhó e Almedina* (1882?) e na *Flor Agreste* (1881), obras de grande delicadeza e sensibilidade, constituindo, no entanto, já retratos perfeitamente identificáveis, com referências precisas aos usos e à moda da época, afastados, portanto, de uma certa ambiguidade que caracteriza obras como *O Artista na Infância* e *O*

¹⁷ Sobre o assunto ver Idem, p. 49 e ss.

abandonado. Em *Flor Agreste*, o escultor ter-se-ia limitado a reproduzir com a maior fidelidade possível a menina, tal como se apresentou diante de si¹⁸.

Como referimos anteriormente, e chama a atenção Vítor Silva, o tema da infância atravessa a obra de Baudelaire e está presente no debate em torno da caracterização do artista moderno. Paralelamente, com certa ironia, os modelos infantis e adolescentes surgem como objecto de desenho nas academias, em alternativa ao tradicional nu masculino¹⁹.

Além dos vários artistas que em Portugal trabalharam o tema, vários outros artistas internacionais cultivaram na época o mesmo gosto pelas representações da infância, como foi o caso do próprio Giulio Monteverde, a quem já nos referimos, que é autor de um grupo de crianças brincando com um gato (1867), Jenner a vacinar o filho (1873) e também um retrato de uma personalidade célebre enquanto jovem, *Colombo giovinetto* (1870).

Discípulo de Monteverde, Simões de Almeida representaria, (pela mesma altura em que Soares dos Reis executou o seu *Artista na Infância*), o *D. Sebastião* (1974, mármore de 77). A figura de um menino, de pé, vestido à época, segurando na mão uma pequena edição dos *Lusíadas*. A cabeça encontra-se ligeiramente inclinada para baixo, o olhar é meditativo e grave, ao mesmo tempo um pouco sonhador, desviado da leitura e fitando o vazio, como que antecipando o destino futuro. Um tema romântico, dentro do espírito de evocação dos heróis do passado que fizeram a honra da nação. Também ele, porém, abordado plasticamente com uma sensibilidade particular, na delicadeza do tratamento das roupas e na naturalidade da pose. Conceptualmente destaca-se a particularidade do autor optar pela imagem da infância projectando-se num porvir de glórias ou tragédias, em vez de um D. Sebastião adulto, na época em que empreendeu na batalha que o transformou em mito.

A obra de Joseph Perraud *Enfant sculpteur*, que citámos a propósito do *Artista na Infância* de Soares dos Reis, parece ter também inspirado Simões de



Bambini che scherzano con un gatto e Jenner colto nell'atto di inoculare il caccino al proprio figlio
G. Monteverde (1867 e 1873) – G. d'Arte Moderna (Génova)



D. Sebastião
Simões de Almeida
(1877) - MC

¹⁸ Ver MACEDO, Diogo de, *Soares dos Reis: estudo documentado*. 1945.

¹⁹ Ver SILVA, Vítor, *Esperando o sucesso...*, p. 52 e ss.

Almeida na realização do jovem D. Sebastião. É muito semelhante, nas duas obras, a inclinação e o tratamento da cabeça.

Recordamos ainda aqui que a infância fora um dos temas trabalhados com alguma ênfase por Vítor Bastos na sua produção gráfica e mesmo pictórica²⁰, embora não se conheça nenhuma obra de escultura dedicada ao tema. Convém todavia considerar por um lado a sua frequente ocupação com as actividades académicas e com as diversas encomendas, e por outro, o reduzido número de obras que é hoje possível localizar. A escassez de recursos faria com que essas obras de invenção própria, reflexo da individualidade do artista, claramente presente nos seus desenhos, a existirem, fossem executadas em materiais perecíveis. Obras que, na sua maioria, como descreve Diogo de Macedo, se teriam perdido em leilões ou se teriam degradado irremediavelmente, esquecidas na humidade do atelier do artista²¹. Em todo o caso, o tema da infância esteve presente na sua criação artística, ainda que consideremos que se restringiu aos registos gráficos.



Bebé
S. Almeida (1930/)- MC



Órfão
S. Almeida (1872) - MC

Voltando a Simões de Almeida, na sua obra encontramos ainda alguns bustos de crianças, nomeadamente *Bebé* (1930) e *Busto da menina Maria Conceição da Luz Almeida* (MC, 1917), que revelam grande sensibilidade plástica e naturalidade na expressão.

Além disso, em Roma fora já autor de um *Órfão* (1872, MC), um nu representando uma criança sentada, estendendo a mão à caridade. A inclinação do rosto evoca uma súplica, numa imagem de pobreza e desalento. Tudo nele é

²⁰ Da qual se conhece, além da já referida pintura de duas crianças brincando com um macaco, uma aguarela retratando uma menina, provavelmente Adelaide Lupi, filha de Miguel Ângelo Lupi, em que é usada uma paleta bastante rica. Uma obra que, dentro do que é possível conhecer da produção do artista, é absolutamente impar, não só pela introdução da cor, mas pelo próprio enquadramento da figura, num fundo que tange o abstracto. Da massa de cor indefinida emerge uma cabeça de notável definição, que assenta num busto inicialmente delineado, mas que se vai esfumando na mancha do fundo. Ver. ALMEIDA, Sílvia, *Vítor Bastos...*, Vol. I, p. 86 e Vol. II, p. 46. Voltamos a lembrar que também na obra de Assis Rodrigues a infância está presente, ainda que só se conheçam três desenhos sobre o tema.

²¹ MACEDO, Diogo de, "Notas de Arte", in *Ocidente*. Lisboa, Jan.-Jun. 1950, p. 36: "Foi naquela húmida cave que vimos os montões de gessos que as mãos de Vítor Bastos tantas vezes acarinharam. Alguns se repetiam em moldes inúteis, principalmente bustos sem identificação possível e certamente executados para cemitérios. Estava ali uma história espatifada e roída pelo tempo, envolta em limos e bolores, sem préstimo sequer para entulhos". Ver sobre este assunto ALMEIDA, Sílvia, *Vítor Bastos...*, Vol. I, p. 189.

frágil e delicado. O corpo franzino remete para a sua pobreza e a nudez acentua a sensação de abandono, uma vez que poderíamos estar perante uma cena do quotidiano, na beira de um passeio da cidade. No entanto, simultaneamente, o tratamento do nu e o toque de idealização que o caracteriza remete-nos para a estatuária antiga - impressão que toda a pose vem reforçar, acabando por desmentir o sentido de representação do real.

Contrastante é o infantil *Saltimbanco* (1881, PNA), também da sua autoria. Obedece a um esquema compositivo que foge à contenção clássica da maioria das suas figuras e que evoca de algum modo o rapaz do povo que, de arma em punho, segue a *Liberdade*, na pintura de Delacroix *La Liberté guidant le peuple* (1830). Embora isolada, trata-se de uma referência a considerar, no conjunto de influências que se encontram patentes na obra desta geração de artistas.

Por outro lado, *Órfão* e *Saltimbanco*, além de serem representações da infância, evocam temáticas caras a alguns artistas da geração anterior. Os saltimbancos, tal como os pedintes e mendigos, representam um tipo social, que se enquadra no grupo dos recusados pela sociedade e que remetem para a obra de personalidades como Baudelaire e Manet, nas suas referências, literárias e pictóricas, ao submundo de personagens que compõem a cidade²². Em Portugal, os pintores da geração de Vítor Bastos, como José Rodrigues, adoptaram também os retratos dos pedintes e das personagens mais desfavorecidas. Tratam-se de verdadeiros retratos do quotidiano, sem idealização nem referência aos cânones clássicos, longe dos nus e das poses estudadas e belas. São instantâneos da realidade diária, que subentendem uma sensibilização para as questões sociais.

Na obra de Simões de Almeida encontramos ainda a representação de *Inês de Castro* (1878, PGR) uma personalidade quase lendária, evocada por Garrett, e cujo drama passionai e o injusto final mereceram a comoção e o apreço românticos. Volta a ser uma personagem histórica cuja tragédia encontrava na sentimentalidade nacional a simpatia e a popularidade.

²² Cf. FRASCINA, F., *Modernity and Modernism...*, p. 81 e ss.



Saltimbanco
S. Almeida (1881) - PNA



La Liberté guidant le peuple (pormenor)
E. Delacroix (1830) –
Louvre (Paris)



Inês de Castro
S. Almeida (1878) - PGR



Saudade
S. Almeida (1879) – O
Ocidente, 1880.

Lembramos que o seu drama fora representado por Vieira Portuense (*Súplica de Inês de Castro*) e Augusto Metrass numa pintura de 1855, em que assustada, nos seus aposentos, pressentindo a chegada dos assassinos, Inês se agarra aos filhos.

A *Inês de Castro* de Simões de Almeida encontra-se sentada, vestida à época, mãos cruzadas sobre os joelhos, leve inclinação da cabeça. Apesar da leitura global da obra traduzir uma certa melancolia, uma sentimentalidade romântica que emparelha com o próprio tema, a pose serena e a expressão do rosto, algo indefinida, impassível e intemporal, remete-nos para valores que foram defendidos pelo neoclassicismo.



*Puberdade e Desfolhando
Malmequeres*
S. Almeida (1871 – 1877)
- MC

De modo idêntico, a estátua *Saudade* (SNBA), cuja pose não difere muito da de *Inês de Castro*, apresentando-se com uma túnica ao gosto da Antiguidade Clássica, reforça a formação académica do autor e um gosto sempre presente nas suas obras. Não obstante, quer o tema, quer a opção formal de deixar o braço direito pendente, tombado para o solo, evocam uma sentimentalidade romântica de abandono e desalento.

A mesma predominância das linhas clássicas caracterizam a obra *Puberdade* (1877) e a estátua *Desfolhando Malmequeres*, realizada ainda em Roma. A primeira foi premiada na Exposição Universal de Paris de 1878, e encontra-se muito próxima do tema bíblico *Ève naissante* (1873) de Paul Dubois (1829-1905), que chegou a ser director da École de Beaux-Arts. A última obra, que terá sido inspirado num poema de A. Feliciano de Castilho, representa um nu feminino, semi-coberto com um panejamento, parecendo uma Vénus que contraditoriamente estivesse a desfolhar um malmequer. No entanto, a expressão do rosto não revela a idealização e a impossibilidade das Vénus antigas, razão porque Rangel Lima a elogia pelo sentimento e pela verdade da representação²³.



Ève naissante Paul
Dubois (1873) –
Louvre (Paris)

Da obra de Simões de Almeida mencionamos ainda quatro figuras da história pátria, *Infante D. Henrique*, *Vasco da Gama*, *Pedro Álvares Cabral* e *Camões* (1885) para o Gabinete Português de Leitura, do Rio de Janeiro. Apesar

²³ LIMA, Rangel, *Artes e Letras*, Janeiro de 1873, p. 13.

do escultor ter depreciado publicamente o ensino recebido na Academia, chegando a afirmar que dos estudos ali recebido pouco aproveitou²⁴, a semelhança destas obras com as estátuas de Vítor Bastos para o Arco da Rua Augusta, ou mesmo com os cronistas que enquadram o monumento a *Camões*, é evidente. Aliás, os modelos em gesso que Simões de Almeida envia à Sociedade de Geografia²⁵ pouco contrastam com os de Vítor Bastos (com os quais dividem a mesma sala), quer na escolha das poses, quer nas opções iconográficas. A pose é a clássica, de pé, com uma perna levemente flectida. *Camões* segura *Os Lusíadas*, *Vasco da Gama* apoia-se no Leme de uma caravela e detém alguns rolos de papel, *Pedro Álvares Cabral* ostenta na mão um instrumento náutico e o *Infante* segue de perto a figura de *Nuno Álvares Pereira* no Arco da Rua Augusta.

De igual modo, a sua estátua de *José Estêvão Coelho de Magalhães*, em Aveiro (1888), não se encontra muito distante daquela que Vítor Bastos concebeu para S. Bento. O deputado é representado em pleno discurso, de braço estendido à frente, formando um ângulo recto com o eixo vertical do tronco, num gesto teatral e um pouco forçado. Trata-se da mesma atitude declamatória utilizada por Vítor Bastos, embora mais cenográfica. Além disso, a estátua de *Júlio César Machado* (1894), que Simões de Almeida concebe para o Cemitério Oriental, encontra também no *José Estêvão* de Vítor Bastos um esquema muito idêntico de composição, na pose natural, levemente encostado à sua mesa de trabalho.

Simões de Almeida é ainda autor do *Duque da Terceira* (1877), no monumento da praça com o mesmo nome e do *Anjo da Vitória* no monumento aos *Restauradores* (1877-1886).

O *Duque da Terceira* é retratado numa postura natural, com a perna direita avançando sobre a esquerda, simulando acção. Encontra-se fardado, com



Pedro Álvares Cabral, Vasco da Gama, Infante D. Henrique e Camões
S. Almeida (1885) –
Gabinete de Leitura (Rio de Janeiro)



José Estêvão Coelho de Magalhães
S. Almeida (1888) –
Aveiro



Júlio César Machado
S. Almeida (1894) –
Alto de S. João (Lisboa)

²⁴ Simões de Almeida chegou mesmo a afirmar que, dos estudos ali realizados, pouco aproveitou, sendo esse pouco tão falso que muito lhe custou libertar-se dos maus princípios. Ver MACEDO, Diogo de, “Notas de arte”, in *Ocidente*. Dez.-Mar. 1939/40, p. 127.

²⁵ Patentes na *Sala Algarve* desde as comemorações do centenário da Índia, em 1897. Ver *Diário de Notícias*, 7 de Julho de 1897. Tanto Vítor Bastos como Simões de Almeida haviam sido indicados pela Academia para fazerem parte da comissão encarregue das comemorações daquele centenário. Ver ALMEIDA, Sílvia, *Vítor Bastos...*, Vol. I, p. 169.



Duque da Terceira
S. Almeida (1877) – Pç. Duque
da Terceira (Lisboa)

as insígnias de Marechal, segurando o chapéu sob o braço esquerdo e com o bastão na mão direita. Constitucionalista, foi uma personalidade determinante na luta contra o absolutismo de D. Miguel. Trata-se de uma figura heróica da história contemporânea, que, tal como Assis Rodrigues repetidamente defendeu, acabou sendo imortalizado através de um monumento público que lembrasse à cidade as suas qualidades e os seus feitos.

Quanto ao *Anjo da Vitória*, é representado através de uma figura feminina, alada, segurando numa das mãos uma palma e na outra uma coroa de louros. Evoca vagamente os *Génios* de Vítor Bastos na escultura efémera para o consórcio régio a que já nos referimos anteriormente.

Julgamos que pode ter tido como fonte de inspiração a figura central do grupo escultórico *Le drame lyrique* (1969) de Joseph Perraud, um artista cuja referência assinalámos também na obra de Soares dos Reis. Trata-se de uma figura de grande qualidade plástica, que pela presença forte domina plenamente o espaço em que se insere.



Anjo da Vitória
S. Almeida (1877-86) –
Mon. Restauradores
(Lisboa)

Talhada de acordo com o gosto académico, conjuga-se bem com o *Anjo da Independência*, de Alberto Nunes (1838-1912), no mesmo monumento. Este último escultor foi discípulo de Calmels em Lisboa, e do académico Eugène Guillaume, em Paris, chegando a ser professor de Desenho na Academia de Belas Artes.



Le drame lyrique
Joseph Perraud (1969) - Paris

Tanto Soares dos Reis como Simões de Almeida estiveram ligados ao ensino da Escultura nas Academias de Belas Artes, o primeiro no Porto, desde 1880 e o segundo em Lisboa, a partir de 1896, sucedendo a Vítor Bastos²⁶. Os escultores que marcaram a geração seguinte foram já seus alunos, tendo recebido a sua influência de forma mais ou menos determinante. Em Lisboa destacamos José Moreira Rato Júnior (1860-1937) e António Augusto da Costa

²⁶ Em 1905 foi nomeado director da Academia de Belas Artes de Lisboa e director Interino, por uns meses, do Museu Nacional.

Mota (1862-1930), no Porto Tomás da Costa (1861-1932) e, de modo especial, António Teixeira Lopes (1866-1942).

Dos dois escultores lisboetas, o primeiro esteve em Paris, o segundo ficou pela formação na Academia de Belas Artes de Lisboa.

José Moreira Rato foi discípulo de Vítor Bastos e Simões de Almeida, tendo depois completado a sua formação no exterior. A sua vasta obra traduz uma sensibilidade na qual se cruzam também muitas das influências que caracterizam a produção artística dos escultores das gerações anteriores.

O seu *Caim* (1890, MT), que segundo J.-A. França “imita o Desterrado”²⁷, é uma obra que evoca uma certa melancolia que realmente a aproxima da estátua do escultor nortenho. Contudo, o esquema de composição adoptado é consideravelmente distinto, ainda que reproduza também o nu masculino de referência clássica, assente nos mesmos cânones de beleza. Premiado no Salon, este *Caim* não evidencia qualquer referência à torção do tronco do *Desterrado*, nem às tensões traduzidas pelo cruzamento dos dedos das mãos e pelo modo como as pernas se entrelaçam. À pose tensa, ao grito mudo da estátua de Soares dos Reis, o *Caim* de Moreira Rato contrapõe uma atitude serena, cuja única tensão reside no facto do peso do tronco se apoiar no braço direito da figura sentada. A sua postura parece mais fruto de uma tranquila meditação, do que resultado de uma alma que se contrai sob acção de uma dor interior. Nesse sentido, a estátua de Moreira Rato, distanciada da de Soares dos Reis quase duas décadas, é muito mais convencional e, consequentemente, reflecte de modo mais evidente os princípios académicos. Aliás, encontramos nela uma referência à cópia romana do *Gálata Moribundo*, que o escultor português não deve ter deixado de ver. Uma peça representando um nu masculino, sentado no chão, apoiado num dos braços, cabeça tombada sobre o peito.

Na obra de Moreira Rato voltam a estar presentes personagens da História nacional, quer do passado, quer do presente. Também ele representou a lendária *Inês de Castro* (1901), já retratada por Simões de Almeida, e o vulto do



Caim
J. M. Rato (1890) - MT



Gálata Moribundo
Museus Capitolinos (Roma)

²⁷ FRANÇA, J.-A., *A Arte em Portugal...*, Vol. II, p. 220.

Liberalismo *António Rodrigues Sampaio* (1906), um busto realista no monumento de Esposende.



Hermengarda
J. M. Rato (1880) – O
Ocidente, 11 Junho 1881

Lugar têm também as personagens literárias como *Hermengarda* (1880), inspirada no romance *Eurico o Presbítero*, de Herculano, cuja imagem foi publicada na revista *O Ocidente*²⁸. Pela gravura podemos ver que a figura, seminua, curva-se pela cintura, estendendo um dos braços à frente, enquanto outro se apoia na cabeça. O escultor terá optado por representar a personagem em estado de loucura, o que terá sido determinante na escolha da pose um tanto grotesca e desarticulada e no esquema de composição pouco usual. Parece, no entanto, atender às exigências do tema e à impressão perturbadora que o momento da narrativa deveria causar. Para este objectivo concorre também a expressão alucinada, um tanto sorridente e alheada da realidade, característica do estado de insanidade que se pretende retratar.

Significativa presença na sua obra têm ainda os retratos infantis como *Rapaz rufando numa panela* (1879), *Amuada* (1887), *História Divertida* (1887), e *Duas cabeças de crianças* (1893).



**Rapaz rufando numa
panela**
J. M. Rato (1879) – O
Ocidente, 15 Dez. 1879..

O *Rapaz rufando numa panela*, obra premiada com medalha de ouro na Exposição Portuguesa do Rio de Janeiro em 1879, e elogiada entusiasticamente pela imprensa da época²⁹, parece retomar, ao nível do tema, o *Saltimbanco* de Simões de Almeida. Todavia, a julgar pela gravura que dela foi publicada, pouco tem a ver, do ponto de vista formal, com a obra daquele escultor. Trata-se de uma figura contida, um pouco alheada da realidade circundante, ocupada na sua brincadeira. O rapaz representado pertence também, no entanto, a uma camada desfavorecida, mas a sua postura nada tem do gesto rasgado do *Saltimbanco*. A cena tem até algo de patético, como acontece, aliás, com *Hermengarda*.

Destes primeiros anos, a obra do escultor conta ainda com um busto de um *Camponês napolitano* (1884), cuja temática evoca inevitavelmente as obras

²⁸ *O Ocidente*, 11 de Junho de 1881.

²⁹ “É a primeira produção que tão distinto estudante de escultura apresenta a público, podendo considerar-se sem favor, a revelação de um talento que de certo honrará a arte nacional. pela graça, pela singeleza, pela verdade e pela facilidade de execução, deixa entrever no seu autor um artista das mais altas qualidades, a quem de certo aguardam os mais legítimos triunfos”. *O Ocidente*. 15 de Dezembro de 1879, p. 190.

de Jean-Baptiste Carpeaux e François Rude, que uma década antes haviam retratado figuras napolitanas que se tornaram famosas³⁰. Uma escolha temática que se enquadra num contexto mais vasto de novas possibilidades figurativas. Nomeadamente as oferecidas pelo *modelo italiano* surgido como uma nova categoria susceptível de abordagem artística, distanciado do tradicional objecto de representação académica, mas antes virado para a caracterização de um tipo popular, pitoresco, que oferece ao artistas novos motivos de retratação e interesse estético³¹. É nesse contexto que surgem não só as personagens napolitanas, mas também os camponeses de diversas regiões italianas, na sua especificidade cultural.

Um *Flanêur* (estatueta de 1884) juntamente com um *Dandy* (1918), estátua de um rapaz de rua que fuma um cigarro³², remetem-nos novamente para a experiência da vida moderna, que fora introduzida por Baudelaire em meados de Oitocentos, como um tema importante, no qual se enquadram essas novas categorias de heróis que vagueiam pela cidade e que a experienciam³³.

A partir do conhecido grupo escultórico *Sem casa e sem pão* (1916), Moreira Rato vai preferir a abordagem de temas retirados da actualidade quotidiana, com uma forte componente moralizadora e social. Uma atitude que é subsequente à que fora anteriormente adoptada pelos artistas românticos da primeira geração e que, como já vimos, seria recuperada pelas gerações seguintes. *Noite de Inverno* (1919), *Uma cachimbada*, e *Ao balcão*, são obras que se integram neste núcleo temático.

Sem casa e sem pão retrata uma pobre e envelhecida mulher, sentada num banco de jardim, acompanhada por duas crianças. É a imagem da desolação, tratada com realismo de expressão e abundância de detalhes, sobretudo ao nível dos rostos e da indumentária. Tem um carácter fotográfico e



Sem casa e sem pão J. M. Rato (1916) - MC

³⁰ *Pêcheur napolitaine à la coquille* (1857) de Carpeaux e *Jeune pêcheur napolitaine jouant avec une tortue* (1833) de Rude.

³¹ Cf. SILVA, Vítor, *Esperando o Sucesso...*, p. 20 e ss.

³² Cf. PEREIRA, José Fernandes, *Dicionário de Escultura*, p.474.

³³ Ver FRASCINA, F., *Modernity and Modernism...*, p. 81 e ss.

em certa medida documental. Uma reprodução genuína de uma cena que pode ter sido presenciada.

Da restante obra destacamos o tema *Saudade* (1913), que já vimos utilizado quer por Soares dos Reis, quer por Simões de Almeida.

Assinalamos ainda a existência de uma *História* (que ficou em maquete, 1914) e uma *Dor* (1895?). Dois temas também tratados por Teixeira Lopes em 1900. A *Dor* de Moreira Rato, no túmulo de Carlos Lopo d'Ávila, no Cemitério dos Prazeres, é uma obra de forte componente clássica, serena e impassível, que volta a realçar a vertente académica da sua formação. Inscreve-se num tipo de estatuária tradicionalmente realizada para decoração tumular, tendo inclusivamente semelhança com a estátua do mesmo nome que o francês Anatole Calmels executou para aquele cemitério (1866-9).

Ao contrário de Moreira Rato, António Augusto da Costa Mota deve a sua formação artística a um percurso exclusivamente nacional. A sua obra, no entanto, quando comparada com a dos artistas do final do século, demonstra influências estéticas semelhantes. Abandonados os temas mitológicos, persistem aqui e ali as alegorias, sendo que a grande ênfase vai, no caso deste escultor, para os temas do quotidiano, de costumes e pitoresco.



Volta da fonte do castanheiro
e *Pastorinha*
A. A. Costa Mota (1893 e
1917)

A *Volta da fonte do castanheiro* (1893), figura feminina transportando uma bilha à cabeça, surge na linha de uma *Ovarina* de Calmels de 1967. Sem a evocação clássica do porte altivo e dos drapeados da figura do escultor francês, esta é ainda uma escultura de costumes, uma temática adoptada com frequência pelos artistas nacionais de meados do século.

O Ardina no monumento a Eduardo Coelho (1904), *O Cavadador* (1911), *A Pastorinha* (1917) e *O Gaiteiro* (1929), integram ainda o núcleo de obras representativas desse gosto do autor pelos costumes e pelo quotidiano rural e citadino.

O Gaiteiro e *A Pastorinha* surgem dentro do tratamento plástico de carácter popular habitualmente dado às representações de costumes. São figuras um tanto ingénuas, representando tipos sociais.

Já *O cavador*, assim como *O Ardina* tratam-se de representações realistas, instantâneos fixados em plena acção. O primeiro representa o trabalhador rural, dobrado sobre si mesmo, no gesto tradicional de quem revolve o terreno que irá depois semear, erguendo o rosto do chão como que surpreendido pela interrupção. Quanto ao *Ardina*, equilibrado numa só perna, a meio da sua passada ligeira, sustenta os jornais que parece apregoar com um ar distraído. São registos com um carácter quase documental, como algumas obras de Moreira Rato também o são, mas aqui despidas da sentimentalidade e do comentário social.

Grande importância tem o facto destas obras dispensarem o pedestal, contrariando a prática tradicional. São figuras do quotidiano, que parecem retiradas da própria realidade, misturando-se com quem passa.

Enquanto suporte da obra escultórica, a finalidade do pedestal define-se em duplo sentido, como elemento estruturante no âmbito formal e como elemento simbólico, destacando a obra do plano do real, garantindo um efeito de elevação à esfera de uma realidade superior e intemporal. A sua rejeição tem também uma repercussão ambivalente, na medida em que, ao reformular a forma como a obra de arte se apresenta perante o público, lançar um novo dado na discussão do seu estatuto, reequacionando não só a sua relação com o espaço envolvente e com o espectador, mas também os aspectos conceptuais que passam a condicionar a sua leitura.

Por outro lado, na obra de Moreira Rato encontramos esculturas como *Remorso* e *A Abandonada*, cujo tema e a abordagem plástica recuperam uma sensibilidade muito específica, genericamente presente na produção escultórica da época.

Remorso (1892) é um nu masculino, sentado, cujas mãos, uma sobre a outra, se apoiam na perna esquerda, enquanto a cabeça, voltada para a direita,



O cavador
A. A. Costa Mota (1911)
– Jardim Estrela (Lisboa)



O Ardina
A. A. Costa Mota (1904)
– Mon. Eduardo Coelho –
Jardim S. Pedro Alcântara
(Lisboa)



Remorso
A. A. Costa Mota (1892)



Bernardim Ribeiro
A. A. Costa Mota (1907)
- MC



Colombo giovinetto
Giulio Monteverde (1870)
- Castello d'Albertis
(Génova)



Le chanteur florentine
Paul Dubois (1865),

inclina-se para baixo. As soluções formais adoptadas, assim como o espírito do tema e o tipo de sentimentos que evoca, não podem deixar de lembrar o *Desterrado*. Uma semelhança que é reforçada pela linha que define o dorso da figura e pela torção do tronco. Também aqui, a melancolia e o arrependimento não alteram a perfeição das formas e a beleza do corpo.

No que diz respeito à obra *A Abandonada*, que pertence ao acervo do Museu Machado de Castro, em Coimbra, mas que não se encontra em exposição, consiste numa figura feminina sentada, de mãos cruzadas, constituindo, segundo Elsa Belo, “uma actualização no feminino do *Desterrado*”³⁴. Segundo a mesma autora, esta figura não aparenta a aflição decorrente da sua situação, mas antes uma serenidade superior, que a coloca para além das contingências transitórias. Pela pose descrita, poderíamos ainda acrescentar a referência à *Inês de Castro* de Simões de Almeida, mestre de Costa Mota na Academia, também ela uma figura feminina sentada, de mãos cruzadas, embora neste caso trajada à época.

Estabelecendo ainda ligações com as temáticas presentes na obra de outros escultores seus contemporâneos, Costa Mota é autor de um *Bernardim Ribeiro* (1907, MC), cujos amores foram ilustrados por Garrett. Além de representar uma das personalidades míticas do passado nacional, Bernardim Ribeiro foi autor de uma obra caracterizada pelo pendor da solidão e da saudade. *Bernardim Ribeiro* é representado através de uma figura ainda jovem, sentada, um pouco curvada sobre si mesma, olhar tombado para o chão, numa postura meditativa e melancólica. Um dos pés abandona-se em suspensão (um recurso recorrente noutras figuras que já foram referidas) e ao colo, também como que abandonado, encontra-se o alaúde.

O poeta renascentista, autor da obra *Menina e Moça*, onde se cruzam o fatalismo e a nostalgia, além de retratado por Garrett, fora objecto de uma escultura de Alberto Nunes, realizada entre 1888 e 1891. Este escultor

³⁴ BELO, Elsa, *A escultura de António Augusto da Costa Mota Tio*. 2002, Vol. 1, p. 133. As ilustrações *Volta da fonte do castanheiro*, *Pastorinha*, *Remorso* e *A Meditação* foram reproduzidas a partir da sua tese (Vol. 2) e não apresentam qualquer referência quanto à localização.

representa-o prestes a entoar uma balada, tendo aos pés um manuscrito. Trata-se de uma obra que ilustra de modo mais literal as vertentes às quais o poeta se dedicou, enquanto a figura de Costa Mota ganha um cariz mais sentimental, que fala da personalidade e do conteúdo da sua obra, marcadas ambas pelos desencontros amorosos.

A nível internacional, a escultura de Costa Mota faz referência a obras como *Le chanteur florentine* (1865), de Paul Dubois³⁵ e *Colombo Giovinetto* (1870), de Giulio Monteverde, que já vimos ser uma das possíveis fontes de Simões de Almeida.

Por outro lado, *A Dança* (1915), embora evoque a temática do *Dançarino* de Tomás da Costa (1888), remetendo para várias obras de escultores franceses, nomeadamente o próprio Carpeaux, as soluções formais adoptadas pelo escultor são muito diferentes. Trata-se de uma figura feminina que se equilibra numa só perna, sendo o esquema compositivo baseado em linhas curvas, reforçadas pelas ondulações do traje esvoaçante. Figura em pleno movimento, traduz uma exuberância de ritmo apaixonada, que se encontra comprometida com outras obras do escultor, nomeadamente com o *Ardina* e com *Maria da Fonte*, sendo provável que constitua uma experiência na qual o autor “testa as possibilidades de expressar o movimento em escultura”, como refere Fernandes Pereira³⁶.

A obra *Maria da Fonte* (1916, Campo de Ourique), representa a rebelião popular de 1846, encabeçada pela heroína que se opôs às determinações de Costa Cabral. De certo modo, transpõe novamente para a escultura a atmosfera da pintura de Delacroix *La Liberté Guidant le Peuple*, sobretudo no movimento de avanço e na atitude. É uma obra de grande intensidade de expressão e energia, encarnando na figura feminina de Maria da Fonte, vestida à época, um verdadeiro espírito de revolução, que é completado pelo realismo na expressão do rosto e no tratamento da indumentária. No rosto esboça-se um grito, enquanto o cabelo e a roupa criam um paralelo com a agitação emocional da personagem, reforçando-a. A mão direita erguida, segura um revólver, enquanto



A Dança
A. A. Costa Mota
(1915)
– A Ilustração
Portuguesa, 7
Junho 1915.



Maria da Fonte
A. A. Costa Mota (1916) –
Jardim Teófilo Braga
(Campo de Ourique- Lisboa)



La Liberté guidant le peuple (pormenor)
E. Delacroix (1830) –
Louvre (Paris)

³⁵ Como é referido por J.-A. FRANÇA, *A Arte em Portugal...*, Vol. II, p. 222.

³⁶ PEREIRA, José Fernandes, *Dicionário...*, p. 415.



Monumento aos heróis da Guerra Peninsular
Oliveira Ferreira (1909-33)
– Entre Campos (Lisboa)



Meditação
A. A. Costa Mota (1918)
- MC



Monumento a Pinheiro Chagas
A. A. Costa Mota (1939) –
Av. Liberdade (Lisboa)



Monumento a Sousa Martins
A. A. Costa Mota (1904) –
Campo Mártires Pátria
(Lisboa)

na mão esquerda é equilibrado um instrumento de trabalho, colocado ao ombro, fazendo referência à classe social ali representada. A perna direita avança, enquanto a outra se encontra suspensa em pleno movimento, acentuando a instabilidade da figura e a impressão de que efectivamente se projecta para diante, abandonando a pequena base que lhe serve de suporte. Trata-se de uma obra de acção e tensões, que só encontra algum paralelo nacional, muito imperfeito, no monumento aos *Heróis da Guerra Peninsular* (1909-33), dos Irmãos Oliveira Ferreira e na figura central do portal do Museu Militar, de Teixeira Lopes (1900).

Na obra de Costa Mota encontramos ainda as habituais personagens da literatura, como é o caso de *Meditação* (1918), em referência ao capítulo I, “A Meditação”, da obra de Herculano *Eurico o Presbítero*³⁷. Esta escultura consiste numa figura feminina sentada, vestida à época, que apoia o braço direito numa pequena estrutura arquitectónica, inclinando o rosto introspectivo para a esquerda, cabeça ligeiramente tombada para o solo. É uma personagem sentimental e melancólica, muito ao gosto das figuras literárias seleccionadas por estes escultores.

Já *Morgadinha de Valflores*, que integra o monumento a Pinheiro Chagas (1939), na Avenida da Liberdade, é uma figura feminina menos realista, com uma presença algo cenográfica, parecendo concebida sobretudo para ilustrar, pedagogicamente, a personagem da peça teatral do homenageado e para ser um elo de ligação entre o plano do observador e o do “herói”.

Entre os monumentos de que foi autor, encontra-se ainda o monumento a *Sousa Martins* (1904), no Campo dos Mártires da Pátria, em Lisboa, em que o famoso médico é representado de pé, com realismo, envergando a beca de catedrático, numa pose natural. Na base do pedestal, o escultor voltou a utilizar um elemento de ligação, encurtando, em certa medida, a distância entre o público e o homenageado. Trata-se, neste caso, de uma figura feminina sentada, na qual sobressai o panejamento clássico da indumentária. Representando a Academia, esta figura eleva o olhar de veneração ao seu ilustre membro.

³⁷ Como é referido por Elsa BELO, *A escultura...*, Vol. I, p. 156.

No monumento a *Manuel Joaquim António de Aguiar* (1910), em Coimbra, Costa Mota representa o estadista numa pose igualmente natural, na qual se destaca o tratamento realista da indumentária.



Monumento a Manuel Joaquim António de Aguiar
A. A. Costa Mota (1910)
- Coimbra

Por fim destacamos, por diferentes razões, o monumento a *Afonso de Albuquerque* (1892-1901), na Praça de D. Fernando em Belém e o monumento ao poeta quinhentista António Ribeiro, mais conhecido por *Chiado* (1925).

O primeiro marca uma fase inicial da carreira do escultor, o segundo uma fase final. Entre um e outro decorre um longo percurso de afirmação, no qual se vai definindo, de modo próprio, o carácter do artista.



Monumento a Afonso de Albuquerque
A. A. Costa Mota (1892-1901) – Pç. D. Fernando
(Belém - Lisboa)

É assim que o monumento a *Afonso de Albuquerque* com “correção académica”³⁸ retoma o convencional esquema do monumento a *D. Pedro IV*, no Rossio. Compõe-se de um pedestal com coluna, enquadrado na base por quatro figuras alegóricas que representam as virtudes do homenageado. O estilo adoptado é o manuelino, que agrada ao espírito de exaltação da época e das personalidades das Descobertas, tão característico do período romântico. Afonso de Albuquerque, construtor do império oriental português, Governador das Índias, eleva-se acima do observador comum, do qual se distancia propositadamente, já que o que se pretende exaltar são as suas qualidades superiores e invulgares que devem servir de modelo. A figura principal encontra-se vestida à época e a dimensão do conjunto apresenta uma proporção adequada ao espaço em que se encontra inserida.

Quanto ao monumento ao poeta *Chiado*, adopta um modelo inteiramente descomprometido com a curta tradição dos monumentos escultóricos nacionais e recusa qualquer convenção académica. Trata-se de uma figura sentada, inclinada sobre quem passa, numa atitude de quem se encontra a meio de uma conversa ou da narração de uma história. A pose é informal, assim como a indumentária e até o pequeno banco que serve de assento. O retrato é realista e estabelece uma íntima relação com o espectador, conseguida não só



Chiado
A. A. Costa Mota (1925)
– Lg. Chiado (Lisboa)

³⁸ FRANÇA, J.-A., *A Arte em Portugal...*, Vol. II, p. 206.



Dançarino
T. Costa (1888) -
MC



**Jeune pêcheur
dansant la tarentelle**
F. J. Duret (1832) –
Louvre (Paris)



**La Danse e Pêcheur
napolitaine à la
coquille**
J. B. Carpeaux (1869
e 1857) - Ópera de
Paris e M. Louvre

pelo gesto que evoca a sua atenção, mas também pela proximidade, já que a estátua assenta num curto pedestal que pouco se eleva acima do nível do olhar.

A postura de convívio quase familiar e a presença dominante e acessível, lembram a perspectiva de que o herói pode ser qualquer um, na sua singularidade, na sua individualidade. Trata-se do melhor monumento do escultor e um dos que, sem dúvida, se destaca na escultura nacional, não só pela sua qualidade plástica, mas também por ser um elemento de ruptura com a tradição, ainda que conceptualmente encerre princípios que não eram novos.

Quanto aos escultores do Porto, Tomás da Costa foi aluno de Soares dos Reis e companheiro de Teixeira Lopes em Paris. Comparado com os artistas que temos vindo a referir é autor de uma obra menos extensa, mas que no entanto apresenta algumas características comuns à escultura por eles produzida.

Destacamos da sua produção escultórica um já referido *Dançarino*, apresentado no Salon de Paris em 1887, obra que chegou a ser premiada na Exposição Universal de 1889, um *David ainda criança* (1890, MC) e o monumento ao *Duque de Saldanha* em Lisboa (1909).

O *Dançarino* foi provavelmente inspirado na obra *Jeune pêcheur dansant la tarentelle* (1832), de Francisque Joseph Duret (1804-1865)³⁹. Podemos, além disso, identificar algumas referências à obra de Carpeaux, quer a nível temático, quer a nível formal, no grupo *La Danse* (1869), cuja referência é mais óbvia, e no nu *Pêcheur napolitaine à la coquille* (1857). Esta última obra, que consiste na figura de um adolescente, supostamente um pescador, brincando com um búzio, o tratamento do corpo traduz a influência clássica, ainda que a pose e o tema pueril confirmem à peça o pitoresco, muitas vezes presente na escultura da época⁴⁰.

³⁹ Cf. SANTOS, Paula Mesquita, *As Belas Artes do Romantismo...*, p. 354.

⁴⁰ Tal como Carpeaux, também François Rude, um dos nomes ligados ao romantismo francês, enveredara por um tema idêntico e por uma sensibilidade semelhante ao representar, em 1833, um *Jeune pêcheur napolitaine jouant avec une tortue*.

Tomás da Costa representa este dançarino adolescente segurando uma pandeireta, como haviam feito Duret e Carpeaux, equilibrado numa só perna, de braços erguidos. O nu quase integral revela a fragilidade de uma fisionomia de adolescente, esguia e elegante, na sua pose ágil e cheia de ritmo.

O *David ainda criança* em parte recupera alguns aspectos do *Dançarino*. Elegido, desta vez, o nu integral, a obra representa um rapazinho franzino, de pé, pernas afastadas, na posição de quem se procura equilibrar num terreno acidentado. Os braços movimentam-se para a direita, enquanto o rosto se ergue para a esquerda. Na mão direita segura uma funda com que terá acabado de arremessar uma pedra. O rosto erguido para cima, reforça a sua pequenez e valentia, lembrando o “gigante” com quem se confrontou. Retoma um gosto que vimos ser expresso por outros escultores da época. Trata-se do desejo de representar as grandes personalidades da história sagrada ou profana na infância, conjugando a expressão e a delicadeza da fase infantil com um universo psicológico mais complexo.

Por último, o monumento ao *Duque de Saldanha* é uma obra de merecida reputação, que retrata realisticamente o homenageado, vestido de acordo com a sua posição militar, imobilizado num gesto que sugere a acção de avançar. Uma acção que é reforçada pelo avanço do pé esquerdo além do limite definido pelo suporte do pedestal. Em baixo, ornamentando a larga coluna que o compõe, uma alegoria da *Vitória* apresenta-se sob a forma de uma figura feminina alada, semi-nua, empunhando uma espada. A torção do corpo da figura, que parece concebida para contrariar a frontalidade e a monotonia do pedestal, surge como uma força dinâmica a salientar o eixo diagonal que conduz o olhar do espectador directamente ao gesto do Marechal. Esta recusa da frontalidade, (que também foi usada por Costa Mota na figura da Academia no monumento a *Sousa Martins*) desviando o seu olhar do espectador, pode ser interpretada como uma forma de garantir o protagonismo da figura principal. Por outro lado, a exuberância do seu movimento, numa espécie de celebração guerreira, acaba por ilustrar, reforçando, os feitos do herói que se pretende homenagear. Esta figura, plena de acção, composta por linhas dinâmicas, com



David ainda criança
T. Costa (1890) - MC



Monumento ao Duque de Saldanha
T. Costa (1909) – Pç. Duque de Saldanha (Lisboa)

predomínio das diagonais, muito difere da alegoria semelhante executada por Simões de Almeida para os *Restauradores*. Imagem classicamente frontal, de uma serenidade impassível, sem marca de qualquer exaltação sentimental.



Ofélia
A. Teixeira Lopes (1888) -
CMTL

António Teixeira Lopes (1866-1942) foi, como já referimos, discípulo de Soares do Reis e depois deste, na opinião de J.-A. França, “o escultor mais talentoso e mais pessoalmente expressivo”⁴¹.

Na sua produção artística encontramos também a habitual presença das personagens literárias, como é o caso de *Ofélia* (1888). Figura shakespeariana, é representada num momento de loucura provocada pelo desgosto da morte do pai e do abandono do amante⁴². O olhar vago, a cabeça tombada sobre um dos ombros, o gesto abandonado, retratam o episódio dramático, que tem algum paralelismo com a escolha de Moreira Rato, ao representar, em 80, uma *Hermengarda* também enlouquecida. Do ponto de vista formal, no entanto, as soluções são muito diferentes. A personagem de Teixeira Lopes apresenta-se com uma verticalidade clássica, somente contrariada pela torção da cabeça, da qual depende o seu principal dramatismo, recordando vagamente Soares dos Reis. A escolha do episódio reflecte uma sensibilidade que se retratará num tipo de sentimentalidade delicada e dramática que virá a caracterizar boa parte da sua obra. *Ofélia* foi ainda produzida em Paris onde, além dos estudos que efectuou, Teixeira Lopes foi diversas vezes distinguido e feito membro do Institut de France.



Infância de Caim
A. Teixeira Lopes (1889) -
MNSR

A sua *Infância de Caim* (1889, MNSR), premiada no Salon de 1890, onde esteve também exposto o *David ainda criança* de Tomás da Costa, é uma nova representação de uma figura infantil que encerra, em estado latente, o carácter que definirá a sua glória ou o seu infortúnio. E se *O artista na infância* de Soares dos Reis transparece, no sorriso infantil, o anúncio do génio, a *Infância de Caim* encerra, na expressão do olhar, a demência do perverso. Trata-se de uma criança sentada, que sustem o peso do tronco num dos braços, enquanto o outro apoia

⁴¹ FRANÇA, J.-A., *A Arte em Portugal...*, Vol. II, p. 215.

⁴² Cf. SANTOS, Paula Mesquita, *As Belas Artes do Romantismo...*, p. 358.

o rosto, num gesto de quem está a cismar. O tratamento expressivo da cabeleira contrasta com o acabamento muito liso do corpo nu. Os dedos das mãos recolhidos, mesmo da que serve de apoio, e o modo como se posicionam os joelhos e se acomodam os pés, reforçam o estado psicológico complexo que se adivinha. Medita, como meditava o *D. Sebastião* de Simões de Almeida, mas neste caso, como bem descreve J.-A. França, com “olhar fugidio em olhos enviesados, com algo de demoníaco e de faunesco”⁴³. Uma expressão perturbada, fechada sobre si mesma. Um universo insondável de conjecturas e sentimentos.

Ainda em Paris executou *A viúva* (1890, MC), uma das suas obras mais célebres, que combina a delicadeza do retrato familiar com o sentimento dramático vivo, a imagem do infortúnio. Trata-se de uma jovem mãe, debruçada sobre um berço, preparando-se para amamentar um pequeno ser que busca a sua atenção. A expressão materna é a do desalento, do abandono e da indiferença, mesmo mediante o apelo da criança que se ergue do berço. Uma vez mais a representação dos dramas humanos, neste caso não com um carácter documental, como vimos em Moreira Rato, mas intensos de sentimento e expressão.

A estátua *Caridade* (1894, MC) apresenta uma sensibilidade semelhante, numa mulher que caminha segurando penosamente duas crianças ao colo⁴⁴. Muito apreciada em Paris (grand-prix em 1900), esta obra encontra evidente semelhança na estátua de 1884 *Maternité (La Charité)*, de Paul Dubois, um artista que vimos ter inspirado alguns outros artistas nacionais da época. Idêntica no tema e na estrutura compositiva, a figura de Paul Dubois diferencia-se sobretudo pelo facto de se encontrar sentada. De resto, são semelhantes as duas



A viúva
A. Teixeira Lopes (1890) - MC



Caridade
A. Teixeira Lopes (1894) - MC



Maternité (La Charité)
Paul Dubois (1884)- Col. particular



A Caridade
S. Almeida (1877) – Pina Manique (Lisboa)

⁴³ FRANÇA, J.-A., *A Arte em Portugal...*, Vol. II, p. 217.

⁴⁴ Simões de Almeida tem também uma estátua com o mesmo tema, de 1877, que se encontra em Pina Manique. Não a referimos ao falar do escultor por considerarmos ser de pouco relevo. É uma estátua desinteressante, que representa uma figura feminina, frontal, coberta com manto que garante regular simetria. Sob esse manto abrigam-se três crianças. Nada nela revela a sensibilidade e a qualidade plástica de que noutros momentos o escultor deu testemunho. Encontra-se portanto muito distante da solução de Teixeira Lopes. Deixamos este registo meramente para anotar a identidade temática entre as duas obras.

obras, quer na sentimentalidade de que se encontram imbuídas, quer nos recursos utilizados para a traduzir.



Ninho, Meninos a dormir e meninos a lutar
A. Teixeira Lopes -
CMTL



A História
A. Teixeira Lopes
(1898) – Túmulo
Oliveira Martins –
Cem. Prazeres (Lisboa)

Partilhando esta mesma delicadeza, além da fidelidade da representação, encontram-se várias figuras de crianças, entre as quais *Ninho*, *Meninos a dormir* e *meninos a lutar* (CMTL), que são obras particularmente ternas e sensíveis.

Destacamos ainda as obras *A História* (1898) para o túmulo de Oliveira Martins, nos Prazeres e *A Dor* (MNSR).

A História é uma figura de mulher, sentada, de olhar vago, meditativa e grave. O manto com que se envolve, que lhe cobre quase todo o corpo, descobrindo apenas as mãos descarnadas, é austero e confere à personagem uma aparência de irremediável tragédia. Quanto à *Dor*, como vimos tema de uma escultura de Moreira Rato, é incomparavelmente mais dramática, embora em termos iconográficos siga o mesmo padrão. Representa uma figura feminina, vestida de túnica, com os braços descobertos, que se estende sobre alguns degraus, como se se abandonasse à sua tragédia íntima e com um tombar de cabeça que encontramos noutras obras do escultor⁴⁵.

Teixeira Lopes foi ainda autor de vários monumentos, entre os quais se contam *Soares dos Reis* (1894), em Gaia e *Eça de Queirós* (1903), no Largo Barão de Quintela, em Lisboa.

Soares dos Reis é, talvez, uma das obras mais importantes deste período, pelo seu significado simbólico. Mais do que um retrato do escultor, é uma escultura pública que homenageia um escultor, sinal inequívoco de um novo estatuto da classe, entretanto definido entre a humilhação pública de Machado de Castro, na inauguração da monumental estátua equestre pela qual fora responsável, e a homenagem, também pública, de um escultor através de um monumento.

Soares dos Reis é uma figura melancólica, dobrada sobre si, rosto curvado na direcção do solo, expressão meditativa, braço pendendo sobre o joelho. O

⁴⁵ Ver TEIXEIRA, José M. Silva, *A Mulher na Escultura em António Teixeira Lopes*. 2001, Vol. I, p. 76.

tratamento do rosto e da indumentária é pleno de realismo. Uma vez mais uma expressão de quem se abandona ao seu pesar, que marca, como vimos, muitas das representações da época.

Quanto ao monumento a *Eça de Queirós* rompe, como o *Chiado*, com a estrutura convencional deste tipo de edificações, neste caso rejeitando o pedestal e assentando directamente no solo. Uma solução que foi adoptada posteriormente por escultores como Costa Mota. *Eça de Queirós*, de pé, sorri para uma mulher que, num gesto rasgado e com naturalidade, exhibe o seu corpo nu. Um nu sem referências ao clássico, que não só não revela um trabalho de idealização, como no seu gesto dramático e cenográfico parece desejar tirar do sério o seu par masculino, com quem procura interacção e cumplicidade. Trata-se da figura da *Verdade*, que se completa com um leve manto a enquadrar-lhe a pose – o manto da “fantasia”, como defendia o próprio homenageado⁴⁶. Uma interpretação do escultor um pouco literal, mas que não reduz o valor da obra, cuja qualidade plástica e o justo enquadramento num espaço urbano ajardinado, a coloca entre as melhores da época.

Faremos por fim uma referência ao trabalho escultórico do Portal do Museu Militar (1895-1908), um momento isolado na obra deste artista, mas que constitui um apontamento interessante na escultura nacional da época. Criticado pelo facto de desvirtuar a estrutura que lhe serve de suporte⁴⁷, cremos que pelo modelado exuberante, pelas tensões e movimentos que a caracterizam, merece aqui um comentário. Por um lado, julgamos que uma das evidentes fontes de inspiração da figura central deste grupo escultórico se encontra uma vez mais na representação da *Liberdade* feita por Delacroix na pintura *La Liberté Guidant le Peuple*. Tal como a figura da *Liberdade* tem descobertos os seios nus, enquanto empunha uma bandeira numa das mãos e uma arma na outra, também esta escultura feminina se encontra semi-nua, segurando numa mão uma lança que é, simultaneamente, uma bandeira, e na outra, uma espada. Ainda que presa à estrutura arquitectónica e por ela condicionada, repete o mesmo gesto de



Soares dos Reis
A. Teixeira Lopes (1894) –
V. N. Gaia



Eça de Queirós
A. Teixeira Lopes (1903) –
Lg. Barão de Quintela
(Lisboa)

⁴⁶ Cf. FRANÇA, J.-A., *A Arte em Portugal...*, Vol. II, p. 208.

⁴⁷ Idem, p. 214.



Portal do Museu Militar
A. Teixeira Lopes (1895-1908) - Lisboa



La Liberté Guidant le Peuple, La Marseillaise e Maria da Fonte
(pormenores)
E. Delacroix (1830), F. Rude (1836), A. A. Costa Mota (1916)

mobilização e de convite à luta. Por outro lado, parece-nos que esta figura central remete também para a figura feminina que paira sobre os voluntários, no grupo escultórico *La Marseillaise* (1836) de François Rude, na sua atitude vigorosa, empunhando a espada e esboçando um áspero grito. Uma expressão facial que, de resto encontra grande similitude na que Costa Mota fixaria, posteriormente, no rosto de *Maria da Fonte*. Esta referência a Rude traz para a escultura nacional, tardiamente, um romantismo que nunca foi o seu, mas que ainda assim se insinua na dinâmica e na energia que caracterizam algumas obras.

Ramalho Ortigão, em 1890, referindo-se ao progressivo trabalho de reconstrução da mentalidade nacional, falava do esforço por reatar as tradições de cultura e originalidade, da renacionalização da literatura no sentido de torná-la a expressão dos sentimentos peculiares da raça, do estudo dos usos e costumes populares, do restabelecimento da história e de uma arte genuinamente portuguesa⁴⁸. Caracterizava, deste modo, a época liberal e o romantismo do século que findava, resumindo o conjunto dos enunciados que foram também o mote de parte da escultura nacional, nomeadamente a produzida depois da década de 70.

Na verdade, as obras que acima referimos, reúnem-se, na sua maioria, sob um leque de temas que não são novos na arte nacional. Podemos entendê-los genericamente como um prolongamento de enunciados anteriores, aos quais, acabam dando continuidade.

Se é certo que, como refere J.-A. França, o ecletismo patente na maioria destas obras encontra paralelismo com o carácter da própria escultura internacional “fin de siècle”, não é menos verdadeiro que este ecletismo marcara já períodos anteriores. Que, se quiséssemos ignorar a estadia no estrangeiro da maior parte dos escultores deste último período de Oitocentos, encontraríamos em Portugal referências suficientes para justificar grande parte das suas opções estéticas.

⁴⁸ *Revista Ilustrada*, 15 e 30 de Abril de 1890.

Inclusivamente, não é seguro afirmar que a obra de Costa Mota tenha ficado marcada pela sua formação exclusivamente nacional, quando comparada com a dos outros escultores. Pelo contrário, a actualização da sua linguagem e até a equivalência de soluções, demonstram que muitas foram as raízes comuns.

De modo geral podemos considerar que elas se enquadram em cinco grandes temáticas, herdadas de períodos anteriores, todas elas de filiação eminentemente romântica – situações dramáticas, personagens literárias e da história nacional, cenas de carácter social, representações do quotidiano e pitoresco e, por último, retratos.

O primeiro grande núcleo é caracterizado pela abordagem de assuntos carregados de uma sentimentalidade algo sombria, na qual se insere o abandono, a melancolia, a tristeza, o infortúnio e a saudade. Numa referência a um tipo de características julgadas capazes de traduzir o lado trágico da essência da própria alma nacional.

Dentro desta sentimentalidade dramática encontramos não só as alegorias à Saudade, à Caridade, à História, ao Remorso e à Dor, mas também um conjunto de outros temas, a começar pelo *Desterrado*, o exilado da pátria, passando pelo *Abandonado* e pela *Viúva* e terminando nalguns temas bíblicos. Estes últimos surgem, julgamos, não tanto como fim em si mesmos, mas sobretudo como pretexto para a tradução de um tipo de emoções particular, como é o caso de *Caím* e *Infância de Caím*.

Partilhando características com este mesmo grupo, mas já fazendo parte de um outro núcleo, encontramos as personagens de referência literária e as personalidades históricas (algumas também retratadas literariamente).

A representação de personagens da literatura pode ser entendida como o reflexo de uma correspondência que vimos encontrar-se amplamente estabelecida em meados do século e que agora seria recuperada. Herculano e Garrett continuam a ser autores de referência, embora não exclusivamente. Neste grupo figuram *Ofélia* e *Hermengarda*, retiradas da narrativa em momentos de apogeu dramático, quando a dor extrema as leva a perder a razão, e

Meditação, plena de melancolia. Neste grupo figura ainda *Bernardim Ribeiro*, personagem histórico, cujo drama passional foi retratado por Garrett, assim como as figuras de *D. Sebastião* e de *Inês de Castro*, lendárias pelos dramas que marcaram a sua existência e pela simpatia popular.

Fruto da necessidade de recuperar uma identidade nacional, outras figuras da história pátria, que o romantismo propunha retratar e que Assis Rodrigues defendeu, (dentro do espírito neoclássico, procurando transpor para o presente os exemplos da grandiosa civilização grega), foram cuidadosamente seleccionadas. Voltam a predominar as representações dos protagonistas da gloriosa época dos Descobrimentos como *Vasco da Gama*, *Camões*, *Pedro Álvares Cabral* e *Afonso de Albuquerque*, aos quais se juntam o *Infante D. Henrique*⁴⁹ e *D. Afonso Henriques*.

As personalidades da história recente, referidas também por Assis Rodrigues, e até homenageadas por Vítor Bastos através de monumentos, fazem igualmente parte deste núcleo, constituindo uma extensa lista. É o caso do botanista *Brotero*, de *Sousa Martins*, de *Maria da Fonte*, do *Duque de Saldanha* e do *Duque da Terceira*, de *José Estêvão*, de *Eça de Queirós* e do próprio *Soares dos Reis*, compondo um naipe variado de áreas de acção, da política à medicina, passando pela literatura e pela arte.

Como já foi abordado, os temas de carácter social têm também lugar na obra destas novas gerações de escultores. Pedintes, mendigos, saltimbancos e personagens dos estratos mais desfavorecidos, *flanêurs* e *dandys*, numa referência clara aos recusados da cidade e aos novos tipos sociais, retratados por artistas franceses de meados do século e destacados pelo discurso de Baudelaire. Uma referência que ainda que possa provir das experiências parisienses destes artistas, não era estranha, como vimos, a artistas como Vítor Bastos.

Do mesmo modo, as cenas pitorescas e do quotidiano, quer rural quer urbano, faziam parte das temáticas trabalhadas pelos primeiros artistas

⁴⁹ Homenageado por Tomás da Costa num monumento pouco feliz (1894-1900), que propositadamente não referimos quando falámos da sua obra. Um monumento cujo modelo inicial consistia numa torre atravessada por um barco, enquanto outro surgia na base ladeado de cavalos marinhos. A solução final foi simplificada, mas é ainda bastante rebuscada.

românticos e foram igualmente objecto de abordagem por alguns destes escultores, nomeadamente em obras como *Volta da Fonte do Castanheiro*, *Pastorinha*, *Cavador*, *Ardina*, *Gaiteiro*, *Uma cachimbada*, *Ao balcão*, *Paz e Trabalho*. Obras que voltam a evocar, nalguns casos, Gustave Courbet e o seu interesse pelas representações da ruralidade.

Por último, nos retratos incluem-se os bustos, abundantes na produção das gerações anteriores e também as representações infantis. Os primeiros tiveram grande peso na obra de alguns destes artistas, como *Fontes Pereira de Melo*, *Francisco Palha* e *Comandante Augusto Cardoso*, de Simões de Almeida, ou o já referido *Firmino*, a *Viscondessa de Moser* e o *Busto de Inglesa* de Soares dos Reis. São agora caracterizados por extremo realismo e muito minuciosos na representação dos detalhes, traduzindo com exuberância as diferentes texturas da pele, do cabelo e da indumentária. Quanto às figuras infantis, algumas tratadas também através de bustos, são obras, na maior parte dos casos, de ingenuidade, graça e delicadeza, que reproduzem igualmente com extrema fidelidade feições, gestos e expressões próprias da infância. Em ambos os casos assiste-se a uma espécie de trabalho de ilusionismo, parecendo que momentaneamente as personagens representadas, retiradas da sua realidade, se transformaram em pedra, numa espécie de *efeito pigmaleão* invertido⁵⁰. Uma atitude que, como vimos, foi introduzida por Soares dos Reis, logo em 76, no retrato do *Conde de Ferreira*. Trata-se de um trabalho de representação um pouco diferente daquele que vimos patente em obras anteriores, uma vez que consiste na sua essência na representação realista do modelo, sem recurso a quaisquer artifícios de idealização, ainda que se possa considerar que subjacente se encontra um desejo idêntico de representar fielmente, através do retrato físico, as características psicológicas capazes de definirem o carácter dos representados.

⁵⁰ Noutros casos, não nos retratos, pode ser entendido, ao contrário, que são as próprias estátuas que, em qualquer momento poderiam ganhar vida, como em *Maria da Fonte*, no *Ardina* ou na figura da *Verdade*, no monumento a *Eça de Queirós*. Em torno do tema consultar STOICHITA, Victor, *The Pygmalion Effect: From Ovid to Hitchcock*. 2008.

Dos retratos, às figuras históricas, das cenas quotidianas e pitorescas aos dramas literários ou da vida privada, verificamos que, no domínio temático, a produção escultórica dos artistas do último terço do século, mais do que introduzir a mudança ou a novidade, corresponde sobretudo a uma concretização de enunciados mais ampla.

Ainda que em diversos casos seja principalmente nas soluções formais que as gerações mais novas se demarcam das anteriores, também a esse nível é possível identificar aspectos de continuidade.

Se em diversos momentos das obras de Francisco de Assis Rodrigues e de Vítor Bastos encontrámos temas românticos, tratados de modo clássico, ou obras em que as duas influências estéticas se combinam, é também frequente, como vimos, encontrar essa conjugação nas obras dos escultores que fazem a transição para o século seguinte.

A *Saudade* de Soares dos Reis é um exemplo clássico desta conjugação, na figura feminina de gosto helénico que a representa.

A um nível diferente de complexidade e de qualidade, o *Desterrado* se por um lado alude à estatuária da Antiguidade Clássica, no tratamento do corpo humano, na escolha do nu, e, sobretudo, na beleza ideal e intemporal, por outro, apresenta nas torções e contracções da sua pose, nos efeitos de claro-escuro, na expressão da linha de contorno, opções que remetem para uma abordagem romântica.

Do mesmo modo, o pequeno *Órfão*, pedinte, perpassado de sentimentalidade desencadeadora de piedade e compaixão e *Caím*, subjugada ao peso da sua desdita, apresentam, sob o tratamento clássico do corpo humano, um conjunto de emoções próximas do romantismo.

As obras *Desfolhando Marmequeses* e *Puberdade* seguem modelos idênticos, num misto de idealização e realismo, mantendo as referências às linhas da estatuária antiga, nos panejamentos, no tratamento do nu e na pose, mas combinando-as com uma expressão mais humanizada, menos intemporal.

Por outro lado, *Inês de Castro*, *Meditação* e *Saudade* de Simões de Almeida são figuras femininas sentadas, de olhar desolado e expressão melancólica. Exemplos da prevalência de um romantismo que se traduz nos dramas pessoais, nos sentimentos inexprimíveis. Tal como *Ofélia*, de pé, cabeça tombada para trás e para o lado, no mesmo gesto de abandono e de amargura. Numa linha idêntica surge *A História*, envolta num largo manto, na sua expressão ausente, mas de profunda carga emocional e ainda *Sem casa e sem pão*, uma imagem da impotência perante um destino cruel. Figuras estáticas, imobilizadas no turbilhão de sentimentos que as atravessam.

A *Viúva*, obra impar, enquadra-se na mesma sentimentalidade romântica de impotência perante o destino, de expressão de sentimentos extremos, de dramas intraduzíveis, combinados com um retrato realista do quotidiano. Um quotidiano dramático que Vítor Bastos não chegou a representar (embora alegoricamente o tenha esboçado no *Cólera Morbus*), já que os seus instantâneos da vida de todos os dias se debruçavam sobre tipos sociais específicos, ligados à cidade, nas suas misérias ou nas suas diversões.

Já em *Saltimbanco*, *Ardina* e *Cavador* encontramos alguma novidade no tratamento formal dos temas. Não obstante ainda instantâneos do quotidiano, destacam-se pelos gestos rasgados, a espontaneidade do momento fixado em plena acção, como se tivessem sido desviados da própria realidade e imobilizados no mundo paralelo da arte. São figuras plenas de um realismo fotográfico. E ainda que os temas não sejam estranhos àqueles que foram eleitos por gerações anteriores, o modo de os tratar é, realmente, novo.

Os artistas românticos da primeira geração, quando representavam o quotidiano, envolviam aspectos como a imaginação e a emoção, o que fazia com que, mesmo quando registavam as cenas como uma espécie de retrato instantâneo, nunca o faziam com este carácter de realismo fotográfico. Lembramos que o próprio Vítor Bastos rejeitava esta reprodução quase técnica

da realidade porque, argumentava, ela transformaria o artista em máquina e o processo criativo no gesto ocasional de captar através da câmara fotográfica⁵¹.

Nova e inédita é também a energia quase violenta de *Maria da Fonte*, a acção guerreira e vigorosa dos *Heróis da Guerra Peninsular*, ou o movimento exuberante da figura central do Portal do Museu Militar. Constituem, em todo o caso, a expressão de uma liberdade criativa despojada de preconceitos, que Vítor Bastos prenunciava para os artistas. Uma liberdade que, pelo menos nas obras escultóricas, pouco explorou, mas na qual entroncam estes novos trabalhos.

Podemos, pois, concluir que é nalguns conceitos de Assis Rodrigues e em muitos dos que foram formulados por Vítor Bastos que encontramos a génese da maioria daqueles que agora serão utilizados. Mesmo considerando que, plasticamente, nalguns casos, é inovadora a forma como são agora defendidos⁵². Por um lado as referências clássicas permanecem fortemente enraizadas, sendo significativa a forma como marcam a sua presença na obra de quase todos os escultores. Por outro lado, as referências românticas, nacionais e internacionais, que já haviam sido utilizadas pelos artistas anteriores estão também presentes. É assim que, entre as fontes de inspiração, encontramos as obras de Garrett, Herculano, Castilho, Delacroix, Courbet, Manet ou Baudelaire.

Na mesma sequência do que acabámos de expor, também a escultura monumental vai herdar, de meados do século, princípios fundamentais que serão desenvolvidos com maior ou menor criatividade, mas genericamente obedecendo a determinadas linhas programáticas cedo definidas.

⁵¹ Evidentemente sem entrar na discussões em torno da fotografia enquanto processo criativo e artístico.

⁵² Do que hoje é possível conhecer, ficam-nos, desses preceitos românticos, as ideias e alguma expressão prática, sobretudo concretizada através dos desenhos.

5.1 – O triunfo do monumento - emancipação e protagonismo no espaço público

Hegel, que vimos ser citado por Francisco de Assis Rodrigues⁵³, afirmava que “a forma escultural liberta-se (...) da determinação arquitectónica que consiste em oferecer ao espírito uma natureza e um ambiente puramente exteriores, para se afirmar em toda a sua independência”. Uma independência que, formalmente falando, não se relacionava com o facto de não se encontrar no interior de nichos, salas, escadarias, portas, colunas ou arcos do triunfo, mas sim da boa relação da obra com o espaço que deveria ocupar. Daí que afirmasse que “a imagem escultural permanece em estreito contacto com o seu meio (...) não pode nem deve ser concebida senão nas suas relações com um certo ambiente exterior, com a sua disposição e a sua forma espacial.”⁵⁴

Nas exposições públicas de arte de Oitocentos, pelo menos em Portugal, dificilmente era possível preservar esta relação da escultura com um determinado espaço envolvente, conveniente à sua ideal contemplação. Nessas apresentações, onde as pinturas se justapunham nas paredes, a escultura ficava sujeita aos vários inconvenientes consequentes da sua própria natureza. Oferecendo uma infinidade de pontos de vista que requerem espaço para serem apreciados, esta modalidade artística sofria ainda a desvantagem de se adulterar por qualquer efeito de luz inesperado, como assinalava Baudelaire em 1846⁵⁵. No ambiente confuso e por vezes desordenado de uma exposição era, pois, difícil que uma obra de escultura conseguisse a envolvimento ideal, com o silêncio visual conveniente ao seu espírito e à sua leitura, sem interferências perturbadoras.

Nesta perspectiva, ainda que tardiamente, à escultura destinada ao espaço público fica reservada, quase em exclusividade, a possibilidade de explorar e garantir essa multiplicidade de relações existentes entre a sua concepção e o local a que se destina.

⁵³ Ver RODRIGUES, F. A., *Dicionário...*

⁵⁴ HEGEL, G. W. F., *Estética: Arquitectura e Escultura*. 1952-64, 5º vol., p. 170-174.

⁵⁵ BAUDELAIRE, C., “Pourquoi la sculpture est ennuyée - Salon 1846”, in *Charles Baudelaire: Oeuvres Complètes*. Paris. 1975.

Em Portugal, a categoria “monumento” é uma das grandes novidades tipológicas da escultura oitocentista, através da qual é reforçado o desenvolvimento de uma linguagem e um valor artístico próprios, independentes da edificação arquitectónica (onde a escultura também ocupava tradicionalmente o seu lugar específico). Este género escultórico, ao criar uma relação particular com o espaço público, recria, consequentemente, a relação da escultura com o espectador.

Na historiografia nacional, os monumentos encontram-se sobretudo associados às grandes edificações arquitectónicas de iniciativa régia. A escultura que é chamada a animá-los, articulando-se com eles, só por seu intermédio se relaciona com o espaço público. A primeira relação é com a própria arquitectura, que a limita de diversos modos, sujeitando-a à sua dependência, quer na expressão formal propriamente dita, quer condicionando o seu significado e comprometendo decisivamente a sua autonomia.

E se, como vimos, Herculano utiliza genericamente a designação “monumentos”, sem distinguir os nacionais dos comemorativos, Francisco de Assis Rodrigues, na sua formação de escultor, define-os claramente como obras que servem para comemorar ou conservar a lembrança dos homens ilustres e dos grandes acontecimentos em que estes participaram. Uma definição que faz referência a uma “dimensão semântica nova” reservada aos monumentos comemorativos⁵⁶, na qual se conjugam aspectos estéticos e ideológicos de grande alcance social, já que o espaço no qual se oferecem à percepção é o espaço público, as ruas e as praças da nova cidade.

Alois Riegl, um pouco mais tarde (1903), definiria monumento num sentido semelhante, como uma obra criada pela mão do homem e erigida com a intenção precisa de manter presente e viva na consciência das gerações futuras a lembrança de eventos ou feitos humanos particulares. Na sua classificação dos valores rememorativos dos monumentos, distinguiria então o valor de antiguidade, o histórico e o comemorativo, sendo que este último tem em vista

⁵⁶ Cf. REYERO, Carlos, *La escultura conmemorativa en España: la edad de oro del monumento público, 1820-1914*. 1994, p. 26-7.

que um dado momento jamais pertença ao passado, mas pelo contrário permaneça sempre presente nas consciências. Logo, aspira à imortalidade, ao presente eterno, mantendo uma evidente ligação com o valor de actualidade⁵⁷.

Essa exposição permanente no espaço público é, aliás, uma das garantias da eficácia das funções deste tipo de escultura, uma vez que, além de ser vista como uma obra que a toda a gente pertence, é usufruída por todos continuamente.

A primeira obra em Portugal a romper com a tradição, segundo a qual o lugar reservado à escultura eram os nichos nas paredes das edificações arquitectónicas, foi a *estátua equestre de D. José I* (1770-5) de Machado de Castro, mandada erigir por um homem esclarecido, que desejava dotar a cidade reedificada de um modelo que a equiparasse a outras cidades de uma Europa culta. O monumento a *D. Maria I* (1794), de outra dimensão e mesmo visibilidade, cuja execução coube a João José de Aguiar, constitui uma continuidade deste primeiro impulso. Ambos, no entanto, pertencem a Setecentos e, como tal, ficam marcados por um intuito distinto, em vários aspectos. A preocupação que levou à sua edificação centrava-se na perpetuação imperial, através da promoção da autoridade dos soberanos que representavam⁵⁸. Foram, em todo o caso, gestos isolados e inconsequentes.

O fenómeno estatutário no Portugal de Oitocentos seria tardio, ainda que, como vimos, os alicerces teóricos estivessem lançados.

Em 1844, Ribeiro de Sá ainda apelava: “Em a nossa pátria a arte não é chamada para erguer monumentos ao génio, ao valor e ao saber (...) não vos fatigueis pois procurais o que não existe. (...) deixamos o povo sem recordações (...) não desenvolvemos na alma do povo o sentimento do belo e a ideia do infinito, estas duas bases da felicidade pública: e o que há-de ser a posteridade se não apresentamos as memórias do passado aos olhos da geração que nos cerca?”⁵⁹.

⁵⁷ Cf. RIEGL, Alois, *Le culte moderne des monuments*. 1984, p. 35 e 85 e ss.

⁵⁸ PEREIRA, José Fernandes, *Dicionário...*, p. 401.

⁵⁹ SÁ, Ribeiro de, *O Panorama*, 8 de Junho de 1844, p. 181-2.

No meio artístico, como analisámos anteriormente, Assis Rodrigues fundamentaria publicamente que a escultura tinha um lugar a ocupar no espaço público, para que os heróis, democratizando-se, desempenhassem junto da população a função pedagógica que ele acreditava ser a da arte. Os monumentos detinham essa forma de eloquência, capaz de impressionar, educar e recordar às gerações futuras, os valores que se desejava imortalizar, através da representação de personagens concretas⁶⁰. Já não se trata, pois, de consagrar a soberania de uma figura, de impor e reforçar o seu estatuto, mas de fomentar a própria civilização, instruindo e moralizando o povo, elevando os seus próprios valores. Assis Rodrigues defendia assim, a emulação dos grandes homens do passado e do presente, cujos feitos fossem dignos de servir de exemplo à sociedade, transpondo para a escultura o apelo de Herculano, quando propusera a substituição da mitologia clássica por uma mitologia nacional.

A figura de *Gil Vicente*, no cimo do frontão do Teatro Nacional, obedecia já a essa ideia que, à falta de melhor oportunidade, procurava colmatar a ausência de um monumento que honrasse devidamente aquela personalidade. Embora viva ainda na dependência arquitectónica, a inexistência de um nicho permite-lhe a liberdade compositiva que analisámos anteriormente.

Da mesma forma, fazendo parte de uma edificação que tem em si mesma o seu significado e o seu valor, as personalidades da história nacional que figuram no Arco da Rua Augusta, respondem ao propósito que a inscrição do monumento define: *Às virtudes dos Maiores. Para que sirva a todos de ensinamento*. Também neste caso prevalece o carácter pedagógico, na apresentação dos feitos e virtudes daqueles que são representados.

As personalidades que através dos monumentos deveriam ser imortalizadas levantaram, no entanto, alguma discórdia. E enquanto para Assis Rodrigues, como vimos, o importante eram os valores que se pretendia tomar como exemplo, alguns limitavam-se a aceitar a representação dos grandes vultos universalmente reconhecidos. No *Arquivo Universal*, de 1860 questionava-se se seria “prova de bom gosto fazer da cidade um tabuleiro de xadrez, levantando

⁶⁰ Cf. REYERO, Carlos, *La escultura ...*, pp. 108-9 e 134.

por todos os lados monumentos”, homenageando-se “de um lado um herói verdadeiramente nacional, e de outro uma mediocridade que só uma parte do país reconhece”⁶¹.

Camões era consensual, ocupando, como vimos, um papel preponderante nesse novo panteão, posição a que não era alheio o facto de ter immortalizado a epopeia marítima portuguesa, a época da história nacional que por excelência exaltava o orgulho e a identidade de todos. Nessa “sede de glória, de referências, de fama, de exemplo, de bondade” que caracterizava “a nova sociedade laica, ou em vias de sê-lo”, estes novos heróis nos quais o indivíduo se revê e se julga, desempenham um papel fundamental⁶².

O desejo de Assis Rodrigues de immortalizar o poeta através de um monumento, ilustrava o que em teoria o artista propunha. Ao mesmo tempo, encarnava a vontade geral de pagar a Camões o devido tributo da nação, um aspecto de grande relevância⁶³. Era necessário, a bem da eficácia pedagógica, que houvesse identificação entre o monumento e o público, entre o efigiado e a sua pertença à pátria. Que os seus valores fossem vistos como parte do património da nação, fazendo-nos orgulhar de pertencer ao mesmo grupo, num mecanismo de socialização. Subjacente estava, naturalmente, o desejo de enaltecer o presente e até colocá-lo ao mesmo nível do passado, como parte de uma aventura gloriosa comum⁶⁴.

O monumento a *Camões* (1860-67) de Vítor Bastos seria efectivamente aquele que inauguraria uma época, assinalando o impulso definitivo deste tipo de escultura, embora sobretudo as dificuldades económicas tenham retardado o imediato desenvolvimento do género.

⁶¹ *Arquivo Universal*, 2º ano, 3º vol., p. 348.

⁶² REYERO, Carlos, *La escultura conmemorativa...*, p. 411.

⁶³ Este monumento deu também o mote para futuros empreendimentos do género no que respeita à obtenção dos fundos necessários à sua edificação. A subscrição pública reforça a participação dos cidadãos no empreendimento e o seu interesse por ele, sendo ao mesmo tempo uma forma do povo homenagear os seus heróis sem estar dependente dos financiamentos oficiais.

⁶⁴ Ver REYERO, Carlos, *La escultura...*, p. 392-3.

Pelo meio ficava o monumento a *D. Pedro IV* no Rossio, que não se devia aos cinzéis nacionais e *Camões* estabeleceria o padrão de um tipo de monumento propositadamente próximo do povo, instrutivo e modelar para futuras abordagens, nas soluções formais, tipológicas e ideológicas que propõe.

Um pouco mais tarde, pelo mesmo cinzel de Vítor Bastos inaugurava-se o monumento a *José Estêvão Magalhães* (1878), no Largo das Cortes, em certa medida completando o programa formalizado com *Camões* e apresentando um modelo de consagração dos heróis contemporâneos.

Em ambos os monumentos se propõe a completa rejeição de qualquer grade ou separação física.

No caso do monumento a *Camões* o pedestal surge com uma animação que funciona como um plano de ligação entre o espectador e o herói, ao mesmo tempo que constitui um patamar intermédio de leitura da peça, uma narrativa que prepara e conduz gradualmente à percepção da figura principal. Sendo o pedestal uma fronteira entre arte e realidade, quando se apresenta como suporte de animação escultórica (que o integra ou o torna menos perceptível), estabelece-se uma certa continuidade entre as duas esferas. As figuras das oito personalidades nacionais ligadas à época dos Descobrimentos funcionam como esses elementos de continuidade. Apresentam-se ao nível do espectador, a quem dirigem o olhar, ostentam dimensões próximas das reais e encontram-se em poses naturais, como se tivessem saído da mesma realidade. Figuras que jogam, pela sua humanidade, com uma participação ilusoriamente inserida ao nível da realidade, em contraste com o homenageado que entrou na esfera da glória. Esta esculturização do pedestal contribui para diminuir o efeito distanciador, gerando um diálogo entre o espectador e o ponto culminante do monumento⁶⁵. A proximidade espacial, sobretudo dos elementos de continuidade, cria uma espécie de ausência de distância histórica, que leva a uma identificação sócio-emocional, uma cumplicidade. Ao mesmo tempo, esse esforço de aproximação traduz-se na descrição detalhada da expressão do rosto.

⁶⁵ Idem, pp. 246-7 e 266.

Por outro lado, o monumento a *Camões* fornece outros enunciados que se mantêm em diversas obras que se lhe seguem, como a permanência de alguns protótipos clássicos. As figuras são representadas de pé, com predomínio do eixo vertical, de pose circunspecta e contida, uma perna flectida, às vezes com um elemento de apoio. O traje é tratado com fidelidade histórica. A expressão do herói é ausente e os gestos são solenes, como se efectivamente fizesse parte de uma realidade moralmente superior, distinta da nossa⁶⁶. As personagens sustentam atributos, evocando uma utilização formal e semântica antiga dos elementos de identificação iconográfica.

Por último, encontramos no monumento a *Camões*, uma parte mais convencional, constituída pela académica pose do poeta, e uma parte onde a expressão pessoal do escultor se revela de forma mais livre, mais informal, apresentada pela naturalidade e pela individualização das oito figuras secundárias. Vítor Bastos não chegou a concretizar no monumento as poses muito mais ousadas que ensaiara nos desenhos para os seus heróis secundários, sentados informalmente, segurando manuscritos ou parecendo discutir enunciados⁶⁷. Poses muito menos convencionais de que ficou um breve registo e que acabarão sendo retomadas, como vimos, por outros artistas, autores de monumentos em que os heróis se encontram sentados ou daqueles em que este tipo de figuras de ligação reflectem mais claramente a sua liberdade criativa.

Quanto ao monumento a *José Estêvão*, ali encontramos o registo que rege a representação de figuras contemporâneas. Envergando a indumentária da época, fixado em plena actividade, o homenageado apresenta-se na sua posição de político e orador eloquente, realizando o seu discurso na Câmara dos Deputados⁶⁸. Tido na mentalidade colectiva como grande orador, é, pois, representado nessa atitude declamatória, ante um público inexistente, ainda que pelas dimensões do pedestal se possa julgar ser o próprio espectador o receptor do discurso fictício.



Desenho (esboço para o monumento a Luís de Camões)
V. Bastos (n/d) -
Col. particular

⁶⁶ Idem, pp. 36 e 58-9.

⁶⁷ Ver ALMEIDA, Sílvia, Vítor Bastos..., Vol. II

⁶⁸ Uma mensagem de ordem corporativa. Todos os que ocupam o mesmo posto ou profissão do homenageado são honrados. A sua posição social prestigia-se. Idem, p. 411.

Cumprido no entanto salientar que, na escultura nacional, esta atitude tem a sua génese no *Gil Vicente* de Assis Rodrigues, que esboça como que uma vénia, saudando quem passa.

No que respeita a *José Estêvão*, o gesto é natural e corresponde a uma deslocação para o domínio da arte e para o espaço público de um tempo e de um espaço historicamente diferentes. Trata-se de fixar a aspiração a identificar a verdade das coisas com a sua representação, num espaço e num tempo concretos – contrariando a intemporalidade clássica. Como refere Carlos Reyero, procura-se deste modo retratar uma acção determinada, como se os heróis representados houvessem escapado misteriosamente de um lugar e tempo históricos onde, segundo a lógica, deviam encontrar-se. Transforma-se o onde e o quando no aqui e agora virtual, procura criar-se a ilusão de um espaço e um tempo presentes, nos quais se rompem as barreiras perceptivas do espectador tradicional, entre o objecto artístico e os seus limites⁶⁹. O escultor recorre a uma espécie de reconstrução cenográfica da escultura, no registo de um dado momento, circunstancial, no qual a personagem supostamente foi captada.

As figuras de ligação propostas pelo monumento a *Camões* estarão frequentemente presentes noutros monumentos, mesmo durante as primeiras décadas de Novecentos. Encontramo-las, por exemplo, na figura do *Ardina* no monumento a *Eduardo Coelho*, na *Vitória* do monumento ao *Duque de Saldanha*, na estátua da *Academia* no monumento a *Sousa Martins* e na *Morgadinha de Valflor*, no monumento a *Pinheiro Chagas*.

Quanto à prevalência de valores clássicos, nomeadamente o predomínio da verticalidade, em poses mais ou menos contidas, de que falámos acima, são valores que encontramos no *Anjo da Vitória* e no *Anjo da Independência* no monumento aos *Restauradores*, no *Duque da Terceira*, no *Afonso Henriques* de Soares dos Reis, no *Afonso de Albuquerque*, no *Sousa Martins*, entre outros.

A fidelidade histórica no tratamento do traje é uma característica de praticamente todos os monumentos posteriores.

⁶⁹ Idem, pp. 234-6.

Da liberdade criativa que caracteriza sobretudo as figuras de ligação, quando comparadas com a convencionalidade da figura principal, o *Ardina* oferece um bom exemplo.

No que concerne à transposição para a arte de um momento específico, de uma determinada actividade, ou de um acontecimento em que o homenageado participou, os modelos são múltiplos. Encontramo-la no monumento a *Brotero*, em que o botanista é transportado para o espaço do jardim, sentado no seu cadeirão característico, trajado com as suas vestes de académico, como se fosse retirado do seu tempo e do seu espaço, num momento de estudo. O mesmo podemos identificar no *José Estêvão* de Simões de Almeida, também captando a atitude quotidiana do trabalho do homenageado e na figura do *Duque de Saldanha*, imobilizado no seu gesto de propor o avanço das tropas. Neste caso a ilusão é dada pela tensão e pela teatralidade do gesto, pelo pé que avança para fora do pedestal. Artifícios idênticos são utilizados na obra *Maria da Fonte*, fixando igualmente, em pleno movimento, um dado momento histórico e no monumento aos *Heróis da Guerra Peninsular*, numa composição rica de teatralidade e de reconstrução cenográfica.

Quanto à dimensão humanizada do pedestal, que permite uma aproximação do herói ao dia-a-dia contemporâneo e a sua interacção com o espectador, foi praticamente adoptada pela totalidade das esculturas posteriores a Vítor Bastos. Está patente em *Eça de Queirós*, novamente no *Ardina* e em *Maria da Fonte*, que se distinguem pela dimensão realista e pela proximidade com o espectador, levando ao extremo a pretensão de se misturarem com o público e facilitando o convite romântico de nos colocarmos no seu lugar, na sua situação. Na continuidade desta solução, o monumento ao poeta *Chiado* reafirma e aprofunda a cumplicidade com o público, interpelando-o, na sua atitude anti-convencional.

Servindo o propósito de “dar ao povo um eterno e intangível tema de reflexão, de ensino, de simpatia”, como defendia Ramalho, em 1914⁷⁰, o legado monumental destes artistas ocupou o seu lugar no espaço público, nas praças ou jardins, nas avenidas e nos passeios. Na sua abordagem centrámo-nos sobretudo nos aspectos de continuidade, cuja sistematização nos permite identificar raízes e pontos de referência, e vem reforçar as inúmeras articulações da escultura deste período com aquela que consideramos a sua génese ou o seu mote, em meados de Oitocentos. A sua análise permitiu-nos pois, aferir da importância dos contributos anteriores, protagonizados por figuras que considerámos fundamentais na produção escultórica do século e mostrar que, mesmo muito depois do seu tempo, se adoptam e perpetuam alguns dos seus principais enunciados.

Resta-nos dar ênfase, para terminar, ao que nos agrada designar de “desfecho antecipado”, de um longo processo cujo fio condutor remonta ao início do século, e mesmo antes, com Machado de Castro. Apesar das divergências expressas e das objecções apresentadas, o espaço da cidade acabou sendo povoado, como vimos, não só pelas personalidades do passado mais distante, mas também por figuras de um passado recente. E ainda antes do século terminar, com importante significado sociológico, a classe artística passa também a integrar a variedade de heróis contemporâneos (que foi sendo composta para além dos políticos e militares, por médicos, jornalistas e escritores), ao ser imortalizado, através de uma escultura num monumento, o próprio escultor, na figura de Soares dos Reis.

⁷⁰ *Primeiro de Janeiro*, 31 Maio de 1914, Porto.

CONCLUSÃO

Herdeira de modelos que remontam às últimas décadas do século anterior, a escultura do começo de Oitocentos tem em Machado de Castro uma figura de referência, admirada e seguida por várias gerações de escultores, nomeadamente aquela que, em Lisboa, se encontrará à frente da Academia de Belas Artes, a partir de 1836. A forma como o legado de Machado de Castro foi adoptado pelos representantes da escultura de meados do século tem uma primeira expressão nalgumas das obras escultóricas realizadas para o Palácio da Ajuda (1802-33). Um núcleo através do qual se revelam artisticamente os escultores da geração que sucede à de Machado de Castro, representada por Barros Laborão, Faustino José Rodrigues e João José de Aguiar¹.

Uma primeira ideia a que o presente estudo permitiu chegar é que, além destes escultores, se apresentou na Ajuda uma outra geração, composta por Manuel Joaquim de Barros, filho de Laborão e Francisco de Assis Rodrigues, filho de Faustino José. Através deles são ali introduzidos os rumos que este ramo das artes plásticas tomará pelo século fora. Uma geração que acabará por ser representada apenas por Assis Rodrigues, nos seus desempenhos enquanto mestre de escultura na Academia e mais tarde seu Director Geral.

Consequentemente, além de um neoclassicismo de influência barroca, protagonizado por Machado de Castro, Barros Laborão e Faustino José, e de um neoclassicismo trazido de Roma, por via da aprendizagem com Canova, por João José de Aguiar, na Ajuda anuncia-se uma terceira tendência estética. Depurada já das marcas barrocas, mas também desviada da vertente rígida de Aguiar, a linha de Assis Rodrigues será ainda neoclássica e afirmar-se-á nos princípios do academismo, segundo os quais se formarão as gerações que se irão suceder ao longo do século XIX.

J.-A. França afirma que Machado de Castro foi responsável por encetar “um novo período de especulação estética” através do qual o pensamento

¹ Cf. FRANÇA, J.-A., *A Arte em Portugal...*, Vol. I, p. 107.

neoclássico se definiu em Portugal. Mediante o estudo efectuado, julgamos ser agora inevitável acrescentar que se Machado de Castro iniciou esse período, foi Assis Rodrigues quem lhe deu desenvolvimento e o estruturou.

Declarando peremptoriamente a sua filiação artística relativamente a Machado de Castro, esperamos ter demonstrado que Francisco de Assis Rodrigues trilhou um caminho próprio e em grande medida inovador. Da herança do seu mestre conservou os enunciados neoclássicos, que reproduziu e desenvolveu, quer quanto à prática artística, quer quanto à teoria.

A afirmação feita por Miguel Faria de que a sua *Memória de Escultura*, relativa ao *método, e processo dos trabalhos na pedra*, pode ser considerada um tratado pioneiro em Portugal sobre a arte da escultura², constitui uma importante base para esta ideia.

Por outro lado o domínio que o escultor demonstra ter da história do academismo, das instituições que o representam e mesmo do conteúdo das conferências da Academia Francesa - que alega constituírem pretextos de reflexão, confere legitimidade a muitas das suas opiniões.

Com um pensamento estruturado no conhecimento da produção teórica académica internacional, mas também nos conceitos fundadores de J. J. Winckelmann, Assis Rodrigues foi, podemos agora afirmar, o mais importante representante do neoclassicismo nacional, quer no campo da teoria artística, quer no domínio da prática escultórica.

Na sua produção teórica encontramos a influência do pensamento e das discussões internacionais, facto que confere às ideias expostas pelo escultor um nível de fundamentação que extravasa o âmbito nacional e, por isso, uma solidez que por vezes escapa ao discurso do seu mestre. Por essa razão, em muitos aspectos, o grau de erudição com que são abordados e desenvolvidos determinados conceitos, apresenta diferenças significativas e mesmo contrastantes entre os dois artistas.

² Cf. FARIA, Miguel, "O Ensino das Belas-Artes em Portugal...", p. 129.

Consequentemente, no que respeita à visão oferecida até ao momento pela historiografia de que os artistas nacionais foram incapazes de ampliar o “nível elementar” do pensamento neoclássico introduzido por Machado de Castro em Portugal³, acreditamos que do confronto entre os conceitos expostos pelos dois escultores resulta a verificação de que Francisco de Assis Rodrigues levou a um grau mais elevado de desenvolvimento e a um nível mais profundo de fundamentação aqueles princípios. Ou seja, teve a capacidade de avançar em relação a esse pensamento, trazendo para a produção teórica artística nacional conceitos e referências que o ultrapassam e mesmo que, nalguns casos, lhe dão outros enquadramentos.

Desta forma, se Machado de Castro foi “o primeiro escultor português a escrever sobre a sua arte e a fazê-lo de um modo erudito”⁴, julgamos poder afirmar que Assis Rodrigues desempenhou um papel que não foi menor, dando continuidade às suas incursões pelos domínios da teoria da arte e estruturando, através do seu pensamento, o próprio pensamento académico nacional. Além de que influenciou decisivamente a estrutura do ensino da escultura que, em linhas gerais, foi orientado quer do ponto de vista metodológico, quer conceptual, pelos princípios por ele propostos.

Longe da perspectiva historiograficamente aceite de que Assis Rodrigues foi um artista desatento à realidade do seu tempo e totalmente desactualizado⁵, a discussão em torno dessa questão permite agora oferecer uma nova visão do escultor. Por um lado, a reflexão em torno dos seus desempenhos estruturou a convicção de que o seu pensamento se identificava perfeitamente com as ideias que os princípios liberais vinham enfatizar. Por outro lado, e como já mencionámos, os valores que se encontram subjacentes aos seus ideais estéticos sustentados pelo legado da Antiguidade, então tornados intemporais e reinterpretados à luz da contemporaneidade por artistas e teóricos da sua época,

³ Cf. FRANÇA, J.-A., *A Arte em Portugal...*, Vol. I, pp. 84-5.

⁴ PEREIRA, José Fernandes, “Reflexões sobre as teorias da escultura...”, p. 12.

⁵ Perspectiva que é apontada quer por J.-A. FRANÇA (*A Arte em Portugal...*, p. 398), quer por José Fernandes PEREIRA (“Teoria da Escultura Oitocentista ...”, p. 100).

permitem lançar pontes com as discussões que a nível nacional e internacional se travavam.

A actualidade do seu pensamento e a partilha de perspectivas com as elites intelectuais do seu tempo foi, aliás, enquadrada pelos inúmeros pontos de referência encontrados entre as suas convicções e aquelas que foram manifestadas por personalidades nacionais como Alfredo de Andrade, Alexandre Herculano, Almeida Garrett e internacionais como Quatremère de Quincy, Ingres ou Victor Hugo. Uma sintonia de pensamento que sobressai logo no primeiro documento da produção teórica do artista, redigido em 1816, antes mesmo de algumas dessas ideias terem sido formuladas por aqueles autores. Uma antecipação que contribui para reforçar a perspectiva de que ele se encontrava atento às ideias que circulavam no seu tempo, dentro e fora do território nacional e de que a sua visão não se circunscrevia às concepções teóricas herdadas de Machado de Castro.

Em idêntico sentido, a análise dos discursos académicos de Assis Rodrigues permitiu-nos relançar a questão em torno da incoerência teórica do seu pensamento, fundamentada historiograficamente na hesitação entre os princípios clássicos e românticos. Desta nova abordagem do assunto resultou a verificação da coerência das suas ideias e, uma vez mais, da sua atenção a tudo o que caracterizava a época em que viveu. Que as variações de tom e de assunto dos três discursos académicos não são mais do que sinais, dados pelo escultor, da sua capacidade de captação do espírito que caracterizou cada uma das exposições e da época em que tiveram lugar. Eis a razão porque o assunto central do discurso de 1856 transita da abordagem generalizada da arte e das suas funções (que caracteriza as restantes dissertações), para o processo criativo e as qualidades que devem ser reunidas pelos seus protagonistas. A escolha das expressões utilizadas neste discurso tem também evidentemente um significado especial, sendo uma reafirmação da atenção do escultor pela sua contemporaneidade. Focou, deste modo, uma matéria e conceitos que se encontravam na ordem do dia, nomeadamente no que respeitava ao papel da visão pessoal do artista na representação da natureza.

Tratou-se, concluímos, de uma demonstração pública, por parte do artista, da pertinência dos conceitos neoclássicos por si adoptados, e não de uma actualização do seu pensamento no sentido de o aproximar das ideias defendidas pelo grupo de artistas românticos. Longe, portanto, de reflectir mudanças significativas na filosofia que norteava a formação dos estudantes da Academia, estes discursos académicos pronunciados antes, durante e depois do que poderia ter sido uma crise de valores estéticos, demonstra que as linhas orientadoras da Instituição não se alteraram significativamente. Mesmo depois dos novos artistas integrarem os quadros académicos, na expectativa de ali introduzirem as transformações a que aspiravam.

Por outro lado, as palavras proferidas pelo Director Geral da Instituição demonstram que ele não imobilizara o seu pensamento, fixando-o rigidamente em valores estagnados e imutáveis. Antes coloca-o em diálogo com as novas ideias, sem deixar de ter por base aquelas que considerava intemporais.

Resulta ainda da análise destes discursos a constatação da convergência de alguns padrões que, em muitos aspectos, se verifica entre os escultores académicos e os artistas considerados românticos. É o que acontece nomeadamente no que respeitava à exaltação dos valores nacionais, ao espírito patriótico que competia aos artistas estimular e, consequentemente, à defesa e exaltação dos heróis pátrios através da consagração por meio de monumentos que lhes imortalizassem a memória, para instrução das gerações.

Julgamos ter ficado igualmente demonstrado que, se o nosso academismo reflecte o que o escultor teorizou e o seu esforço para assegurar-lhe algum paralelismo com o que acontecia a nível internacional, também a escultura realizada, sobretudo durante o período central do século, reproduziu de forma mais ou menos fiel os seus enunciados. Nesse sentido, a sua participação em duas das obras mais emblemáticas de Oitocentos teve especial relevo.

No Teatro D. Maria II, a mais importante obra do escultor, encontramos não só uma síntese de todo o seu trabalho artístico e do seu pensamento sobre arte, mas também as linhas programáticas do próprio academismo nacional e

até, diríamos, aquelas que estarão presentes, de algum modo, em praticamente toda a escultura realizada até ao início de Novecentos. Integra expressivamente os valores intemporais da escultura antiga, num apuro de formas e conceitos que as figuras mitológicas lhe permitem (nas musas da tragédia e da comédia e no baixo relevo do frontão), ao mesmo tempo que representa a adaptação da linguagem dos antigos às ansiedades e aspirações modernas (através da figura de *Gil Vicente*).

Esta última figura tem uma importância fundamental para a escultura oitocentista, porque, como vimos, além de promover a ideia de consagração dos grandes vultos que fizeram a glória da nação, protagoniza uma relação especial com o espectador, saudando-lhe a presença e convocando-lhe a atenção (estabelece, deste modo, uma proximidade que estimula a identificação sócio-emocional com o público). Tratou-se de um tipo de cumplicidade que o romantismo procurou fixar e que vimos ser repetidamente adoptada, depois da década de 50, mas que para Assis Rodrigues não era mais do que uma extensão do seu neoclassicismo, enraizado nos exemplos da civilização grega e no papel social que a arte tinha a desempenhar, instruindo e moralizando. A conjugação e a alternância das cenas e figuras da mitologia clássica e da história nacional é, pois, uma referência que, até muito tarde, na escultura, não pode deixar de se comprometer com as opções do artista para o Teatro Nacional.

A importância da participação de Assis Rodrigues no que respeita ao monumento a *D. Pedro IV* é sobretudo relevante no âmbito da definição de pormenores relativos à caracterização do herói, que representa uma aplicação do programa que fora estabelecido por Garrett em 1850, a propósito do monumento ao Duque de Palmela, e que em parte será também adoptada por várias edificações posteriores.

No decurso do presente estudo, foi ainda equacionado o contraste existente entre a consideração de que Assis Rodrigues foi alvo até 1856 e a forma como o seu estatuto foi posto em causa depois desta data, pelas novas gerações de artistas e de escritores - um tipo de maus tratos aliás referidos pela

historiografia⁶. Ao contrário do que acontecia ao longo da década de 40, em que as opiniões de Assis Rodrigues eram tidas em elevada consideração por parte do corpo académico, quando os artistas da nova geração começaram a ascender a alguns cargos na Academia, sobretudo a partir de meados da década seguinte, o Professor de Escultura passou a ser objecto de inflamadas animosidades.

Julgamos ter enquadrado de modo claro os contornos desta mudança de opiniões, que se fundamenta num largo conjunto de factores, mas que é atravessada por uma transformação que se processa ao nível do gosto. Uma mudança que tem contraditoriamente na fundação da própria Academia a sua génese. Promotora da formação de uma classe artística que se desejava ilustrada e de exposições regulares, abertas aos artistas em geral, aquela instituição foi responsável, por um lado, pelo incentivo à criação de obras artísticas de iniciativa própria, e por outro, pelo estímulo do interesse do público pela arte. Estas exposições que constituíram um meio de divulgação e mesmo de comercialização, conheceram efectivamente a adesão progressiva do público, cuja opinião se foi tornando cada vez mais determinante, ganhando o poder de consagração ou destituição dos artistas. É ainda no seio da própria Academia, e contra ela, que se arquitectam projectos de transformação, por uma geração de artistas descontente com os métodos adoptados e desejosa de conduzir por novos rumos a sua criatividade artística, conferindo outros significados às suas criações.

Durante a década de 50, o gosto polariza-se, assim, entre a aceitação das grandes linhas programáticas da arte académica e uma valorização crescente dos sentimentos individuais e da projecção na obra da expressão particular e pessoal do seu autor. Esta alteração decorre de uma substituição de gerações, que se processa, quer entre os artistas, quer entre os redactores que na imprensa contribuem para os consagrar. Dois grupos frequentemente associados numa comunidade de ideais, partilhando a mesma vontade de mudança, ainda que definida em certos pontos em moldes pouco dissonantes dos estabelecidos.

⁶ MACEDO, Diogo de, *Notas Biográficas...*, p. 11.

Dessa substituição de gerações, merece especial realce a figura de Vítor Bastos, único artista do grupo romântico a afirmar a sua filiação aos novos ideais no domínio da escultura. É ele que passa a substituir Assis Rodrigues nos elogios da imprensa e na opinião do público e é dele que então se espera a “regeneração” da escultura em Portugal, numa nova era em que, afirmava a imprensa, seriam rejeitados os preceitos académicos baseados no belo como o haviam concebido gregos e romanos. É à sua acção que fica entregue a consagração de poderes e direitos do indivíduo. Já não somente através da fixação para a posteridade da memória das personalidades notáveis, contemporâneas ou do passado, mas principalmente através da valorização da individualidade mesma do artista, empenhado em traduzir na obra, com plena liberdade, o seu potencial criativo e emocional.

O que contamos ter demonstrado, por um lado, é que Vítor Bastos desafia a ordem estabelecida em inúmeras atitudes e afirmações. A primeira grande afronta à Academia traduziu-se imediatamente na prova final do curso de Pintura Histórica, com a provocatória representação do tema *Amor e Psiqué* através de uma cena boémia onde figuram uma varina e um marujo. Uma irreverência que mais tarde se traduz na própria candidatura à docência da Escultura, na Academia de Belas Artes, para a qual incontestavelmente não tinha formação específica. Uma atitude que se enquadra numa defesa do seu direito à consagração que fora reconhecido pela crítica e pelo público. Ousadamente, uma atitude semelhante é apresentada no domínio teórico quando, na prova escrita para aceder à mesma posição académica, centra o seu discurso na liberdade do indivíduo, que se deve sobrepor a qualquer regra pré-definida. Rejeita a adopção de quaisquer modelos, ao defender que cada artista deve submeter tudo aquilo que produz aos seus sentimentos, impressões e emoções, projectando na obra a sua individualidade. O génio adquire um papel primordial e o conhecimento, imposto por Assis Rodrigues como elemento indispensável e fundamental, é remetido para plano secundário, numa linha de argumentação que encontra paralelismos internacionais nas ideias defendidas por Théodore Géricault ou Gustave Courbet.

De modo idêntico, na sua obra, sobretudo nas representações bidimensionais, cruzam-se um conjunto de temas que situam Vítor Bastos muito próximo do universo artístico internacional, das obras dos autores que protagonizam atitudes de ruptura com a Academia, nomeadamente Manet e Baudelaire. A representação daquilo que o artista vê em seu redor, das cenas domésticas às personagens tipo da sociedade contemporânea, constituem também uma afirmação do artista como crítico da sociedade, e da obra de arte como materialização de um comentário. A este tipo de representações Vítor Bastos acrescenta os episódios catastróficos. Destes últimos, a escultura apenas conhece um exemplo – o baixo relevo *Cólera Mórbus*, que é uma obra que se reporta a um episódio da história contemporânea, criada em torno de um facto que abalara a opinião pública e através da qual o artista se torna intérprete do sentimento popular. Uma reafirmação do artista que deseja ser do seu próprio tempo, abordando, através da arte, temáticas e problemas actuais.

O que pretendemos enfatizar é a perspectiva, avançada em anterior estudo⁷, de que Vítor Bastos foi efectivamente um artista romântico, uma personalidade do seu tempo, mesmo do tempo internacional, perspectiva que acreditamos ter sido sustentada por todas as referências que foi possível identificar. Neste sentido, cremos ainda ter demonstrado que confinar a sua importância e a sua influência aos registos meramente escultóricos, nos quais muito do seu espírito não chegou a traduzir-se, seria reduzir o seu peso e limitar o enquadramento da sua influência sobre artistas posteriores. Consideramos que como artista foi muito mais do que somente escultor e é na restante obra que se situam algumas referências que serão determinantes para a análise dos desenvolvimentos que a própria escultura terá no último terço do século. Dito de outro modo, é paradoxalmente a sua obra gráfica que nos faculta, em muitos aspectos, o fio condutor que permite enquadrar, no contexto artístico nacional, a produção escultórica posterior.

A verdade é que a obra escultórica propriamente dita, nem sempre equaciona as reflexões que o escultor realizou noutros domínios, razão porque

⁷ ALMEIDA, Sílvia, *Vítor Bastos: Um escultor entre pintores*. 2 Vols. 2004.

genericamente ela é caracterizada sobretudo por propostas que visam dar cumprimento à emulação dos heróis da história passada e contemporânea. Uma concretização que se limitava a dar forma a uma ideia antiga, que fora defendida por Assis Rodrigues, se bem que, como frequentemente acontece, fora do tempo próprio da sua concretização.

É nesta sequência que esperamos ainda ter oferecido um novo enquadramento à visão adoptada pela historiografia na apreciação da figura de Vítor Bastos, não só enquanto “escultor romântico”, mas também enquanto elemento em ruptura com a Academia. Isto porque, apesar de todos os aspectos inovadores e realmente fracturantes (sobretudo na obra gráfica e pictórica e nalguns conceitos expressos teoricamente), muitos foram os pontos em que Vítor Bastos se apresenta como um continuador das lutas de Assis Rodrigues, na Academia e fora dela, e um defensor dos seus pontos de vista. Uma concordância que, em certa medida, se verifica imediatamente no desejo de integrar o corpo académico, o que demonstra que, do ponto de vista conceptual, não existia um impositivo de mudança tão determinado que implicasse uma verdadeira ruptura com o passado, nem qualquer impedimento a esta convivência de princípios que deveriam, à partida, ser incompatíveis.

E se de Vítor Bastos se aguardava uma completa revolução, que o seu alegado desejo de ruptura com a tradição vinha sustentar, na prática foram variados os aspectos em que acabou por adoptar enunciados académicos, a que se limitou a acrescentar algumas notas de inovação.

Através desta reflexão, contamos pois ter contribuído para clarificar a perspectiva historiográfica segundo a qual se verificou, entre o Director Geral da Academia e os elementos que integravam o grupo romântico, um conflito de gerações e a um confronto de ideais estéticos⁸. Acreditamos poder agora afirmar que não existiu um verdadeiro conflito entre as duas gerações que se cruzaram na Academia e na vida artística nacional. Verificou-se, sim, a coexistência de gerações diferentes que, nalguns aspectos, é certo, defenderam posições

⁸ Ver FERREIRA, José Maria de Andrade, “Um estatuário de inspiração...”, pp. 330-1. MACHADO, Júlio César, “*Os sr. Metrass e Vítor Bastos...*”, p. 6. BIESTER, Ernesto, “Crónica...”, p. 440. PEREIRA, José Fernandes, “Assis Rodrigues ou o Mal Estar...”, pp. 80-7.

distintas, mas que afinal acabam por reflectir a sua filiação a um mesmo tempo romântico, que não se iniciou com a geração de Vítor Bastos nem nela terminou, e do qual Assis Rodrigues também foi activo representante.

Esta abordagem à relação entre as duas gerações tem grande importância no âmbito deste estudo, uma vez que contribui ainda para consolidar a actualidade do pensamento de Assis Rodrigues, reforçando o novo olhar que sobre o artista foi sendo proposto. Nesse sentido, relembramos que o escultor participou, juntamente com alguns elementos da nova geração, num projecto de reforma do ensino artístico que nunca avançou por ter sido considerado demasiado revolucionário. Relembramos igualmente que a pose de *Camões*, no monumento ao poeta da autoria de Vítor Bastos, hermética, fechada sobre si mesma, alheada da realidade envolvente, é definitivamente muito menos arriscada do que a escolhida para representar *Gil Vicente* no topo do Teatro Nacional.

Neste novo enquadramento conferido à relação entre as duas gerações, foi possível reequacionar ainda o significado das principais obras com que Assis Rodrigues e Vítor Bastos se imortalizaram (a escultura decorativa do Teatro Nacional e o monumento a *Camões*). Traduzindo dois territórios de expressão escultórica perfeitamente distintos, podemos agora afirmar que eles não retratam a visão de cada um dos artistas relativamente ao lugar e ao papel que competia à escultura desempenhar.

Deste confronto estabelecido entre os dois escultores, parece-nos seguro afirmar ainda que, quanto a Assis Rodrigues, a sua posição impar ficou-se a dever sobretudo à adopção e à transposição para o panorama teórico-artístico português dos conteúdos do neoclassicismo internacional. Que longe de terem sido insuficientemente compreendidos, como tem sido avançado pela historiografia, lhe permitiram, pela sua actualidade, integrar propostas do romantismo nacional. Foi Assis Rodrigues que deu o exemplo, entre os escultores, da atitude que caracteriza os artistas da contemporaneidade, ao ser

autor da primeira obra a ser conhecida realizada por iniciativa própria⁹. Foi ainda o responsável pela introdução na Academia das temáticas relativas à história pátria. Uma adopção que correspondeu à adaptação, para o domínio da Escultura, de uma mitologia nacional, sugerida por A. Herculano¹⁰.

Quanto a Vítor Bastos, podemos acrescentar que o seu romantismo, em muitos aspectos, se configura também na perspectiva de Herculano, no reencontro de uma identidade própria nacional, recorrendo à história, sem desprezar os enunciados clássicos¹¹. E que, em certa medida, é equivalente à que foi defendida por Baudelaire quando, identificando os dois constituintes da modernidade, defende que a arte se compõe da conjugação dos elementos intemporais com as características que mudam em cada época¹².

Resulta, pois, do presente estudo, uma surpreendente identificação entre os dois artistas, conferida sobretudo pela reinterpretação do lugar de Assis Rodrigues no contexto cultural e artístico de Oitocentos e do carácter *moderno* do seu pensamento. Uma perspectiva através da qual é também possível reinterpretar a malha de convergências e divergências que Vítor Bastos, o “nosso escultor romântico”¹³, teceu com o academismo, num padrão que só algumas vezes é de ruptura. Por último, esta visão dos dois artistas permite ainda compreender o peso que as soluções por eles adoptadas têm na escultura realizada pelas novas gerações que vão povoar o declinar do século, fazendo a transição para o século XX.

Da análise da obra desses escultores resulta o reforço da importância dos contributos anteriores, confirmando a perspectiva de que a prestação das duas figuras que identificámos como sendo centrais se prolonga muito para além da sua época e que, a escultura nacional, perpetuou ainda por muito tempo alguns dos seus principais enunciados.

⁹ Busto de António Feliciano de Castilho, 1936.

¹⁰ FRANÇA, J.-A., *O Romantismo...*, p. 97.

¹¹ Cf. HERCULANO, Alexandre, *Opúsculos*. 1834, Tomo IX, Lvº 1º, pp. 69-70.

¹² Cf. FRASCINA, F., *Modernity...*, p. 53 e 102.

¹³ Cf. FRANÇA, J.-A., *A Arte em Portugal ...*, p. 288.

A produção dos escultores, que tiveram projecção a partir das décadas de 70 e 80 de Oitocentos, de um modo geral vasta, se foi responsável pela afirmação em Portugal da tipologia “monumento”, deu igualmente protagonismo a uma visão do escultor que pretende expressar na obra a sua sensibilidade individual. Reúne-se, na sua grande maioria, sob um leque de temas que não são novos na arte nacional, que compreendem a história e a literatura, as personagens da mitologia e a representação de sentimentos carregados de dramatismo. Por outro lado, grande parte das opções estéticas patentes nessas obras, remetem igualmente para enunciados anteriores, permitindo-nos, também aí, identificar aspectos de continuidade.

O ecletismo, já presente na produção artística de Francisco de Assis Rodrigues e de Vítor Bastos, e aliás também na produção artística internacional da época, encontra, nas obras dos escultores do fim do século, uma conjugação de influências estéticas muito idêntica. Se por um lado, pois, as referências clássicas permanecem fortemente enraizadas, sendo significativa a forma como marcam a sua presença na obra de quase todos os escultores, por outro lado, as referências românticas, nacionais e internacionais, que já haviam sido utilizadas pelos artistas anteriores, estão também presentes. É assim que, entre as fontes de inspiração, encontramos as obras de Garrett, Herculano, Castilho, Delacroix, Courbet, Manet ou Baudelaire.

Retomando, portanto, o que enunciámos anteriormente, trata-se de uma conjugação de referências que encontramos simbolicamente sintetizada na proposta de Assis Rodrigues para o Teatro Nacional. No jogo entre as figuras mitológicas, tratadas com absoluta obediência aos preceitos neoclássicos e a estátua de *Gil Vicente*, um herói romântico retratado de modo anti-convencional.

Na mesma sequência, também a escultura monumental vai herdar, de meados do século, princípios fundamentais que serão desenvolvidos com maior ou menor criatividade, mas genericamente obedecendo a determinadas linhas programáticas cedo definidas. *Camões* estabeleceria o padrão de um tipo de monumento propositadamente próximo do povo, instrutivo e modelar, nas

soluções formais, tipológicas e ideológicas que propõe e, um pouco mais tarde, o monumento a *José Estêvão Magalhães*, no Largo das Cortes, em certa medida completa o programa formalizado com *Camões* e apresenta um modelo de consagração dos heróis contemporâneos. Destes destacamos a imortalização da própria figura do escultor (através do monumento a Soares dos Reis), que acaba sendo um momento simbólico de confluência de todas as aspirações e lutas empreendidas pelos escultores de Oitocentos, já herdadas de Machado de Castro, e que se traduzem na valorização do artista, do seu papel social, e no estatuto superior da sua actividade.

Para finalizar, referiríamos apenas que o último capítulo desta tese reforça e confirma a importância de Assis Rodrigues e Vítor Bastos como elementos-chave para a compreensão de praticamente um século de escultura. E sendo o capítulo que encerra o presente estudo é, como frequentemente acontece, aquele que paradoxalmente suscita o interesse por futuras reflexões, deixando em aberto questões que aguardam por ser esclarecidas. Por exemplo, as que se baseiam na suspeita de que outros escultores e outras obras, posteriores às aqui referidas, acusarão ainda, pelo século XX fora, em ecos próximos ou distantes, as formas e os conceitos da escultura de Oitocentos.

1. FONTES

1.1 - Fontes manuscritas

Academia Nacional de Belas Artes

– *Biografia do Conselheiro e Director da Academia Real de Belas Artes de Lisboa, Francisco de Assis Rodrigues, por João António da Silva Campos, 1889.*

- Livro de Actas da Academia de Belas Artes de Lisboa – 1836-1837
- Livro de Actas da Academia de Belas Artes de Lisboa - 1838 - 1843
- Livro de Actas da Academia de Belas Artes de Lisboa - 1844 a 1850
- Livro de Actas da Academia de Belas Artes de Lisboa – 1845 a 1858
- Livro de Actas da Academia de Belas Artes de Lisboa – 1857 a 1862
- Livro de Actas da Academia de Belas Artes de Lisboa – 1863-1868
- Livro de Actas da Academia de Belas Artes de Lisboa – 1869-1881
- Livro de Correspondência com Diversos, Vol. I - V.
- Livro de Correspondência recebida, Portarias e Ofícios do Ministério do Reino
- Livro de Documentos Diversos
- Livro de Ofícios para o Ministério do Reino
- Livro de Portarias de 1844
- Livro de Portarias do Ministério do Reino
- Livro de Propostas e Ofícios da Academia Dirigidos ao Governo

IAN/TT

- Hábito Ordem Cristo, Mç. 27, Letra F, nº2.
- Ministério das Obras Públicas Comércio e Industria, Intendência das Obras Públicas, Lvº 47, 1808-1820, fl. 105.

- Ministério do Reino, ASE: Lvº 5, Mç. 3542, Procº 111; Lvº 12, Mç. 3570, Procº. 557; Lvº 13, Mç. 3572, Procº. 163; Lvº 14, Mç. 3578, Procº. 715; Lvº 15, Mç. 3579, Procº. 46; Lvº 15, Mç. 3582, Procº. 479; Lvº 15, Mç. 3582, Procº. 673; Lvº 16, Mç. 3584, Procº. 327, Lvº 17, Mç. 3587, Procº. 210; Lvº 18, Mç. 3590, Procº. 195; Lvº 20, Mç. 3597, Procº. 141; Lvº 29, Mç. 3729, Procº. 53; Lvº 25, Mç. 3632, Procº. 665.
- Ministério do Reino, Decretos: 7 Maio 1845; 6 Agosto 1855; 7 Abril 1875; 8 Jan. 1867; 28 Abril 1868.
- Ministério do Reino, DGIP: Lvº 2, Proc.º 463, Mç. 3535; Mç. 995, Cx 1117 e 1118.
- Ministério do Reino, Requerimentos, Mç. 723, Cx. 834
- Registo de Baptismos da Freguesia de S. Mamede, ano de 1801, fl. 15.
- Registo Geral de Mercês D. João VI, Lvº 17, fl. 70 V BN

1.2 - Fontes impressas

- *Academia de Belas Artes de Lisboa. Exposição do ano de 1843.* Lisboa: Academia Belas Artes, 1843.
- *Academia de Belas Artes de Lisboa. Quinta exposição. 1861. Descrição das obras de Belas Artes.* Lisboa: Top. de José Baptista Morando, 1862.
- *Academia Real de Belas Artes de Lisboa. Exposição em 1871 dos trabalhos escolares e provas dos concursos de 1868 a 1870.* Lisboa: Imprensa literária, 1871.
- *Academia Real de Belas Artes de Lisboa. Exposição em 1874 dos trabalhos escolares, provas dos concursos e obras de diversos artistas de 1871 - 1873.* Lisboa: Imprensa Literária, 1874.
- *Catálogo Oficial Exposição Internacional do Porto em 1865.* Porto: Tip. do Comércio, 1865.
- *Catálogo do projecto para o monumento a S. M. Imperial o Sr. D. Pedro IV, 17 de Março de 1865.* Lisboa: Tip. Portuguesa, 1865.
- *Descrição das obras apresentadas na 1ª exposição trienal da Academia de Belas Artes de Lisboa, 1840.* Tip. de José Baptista Morando, 1841.
- *Descrição das obras apresentadas na 3ª exposição trienal da Academia de Belas Artes de Lisboa, 1852.* Tip. de José Baptista Morando, 1853.

- *Descrição das obras apresentadas na 4ª exposição trienal da Academia de Belas Artes de Lisboa, 1856.* Tip. de José Baptista Morando, 1857.

- *Descrição das Obras de Belas-Artes, 5ª exposição da Academia de Belas Artes de Lisboa, 1861.* Lisboa: Tip. de José Baptista Morando, 1862.

- *Diário do Governo* nº 67, 26 Março 1870.

- *Estatutos da Academia de Belas Artes de Lisboa.* 1843.

MARTINS, Francisco Vasques, *Relatório lido em 2 de Dezembro de 1852 em sessão pública e distribuição de prémios da Academia de Belas Artes de Lisboa em presença de SS MM, Fidelíssimas Altezas.* Lisboa: Tip. de José Baptista Morando, 1853.

PALHA, Estêvão José Pereira, *Os dois concursos ou a Academia de Belas-Artes de Lisboa.* Lisboa: Imprensa Nacional, 1860.

- *Relatório apresentado a sua Excelência o Ministro das Obras Públicas pela comissão nomeada em 25 de Fevereiro de 1864 para tratar da erecção do monumento à memória de sua Majestade Imperial o Senhor D. Pedro IV.* Lisboa: Imp. Nacional, 1868.

- *Relatório Dirigido ao Ilustríssimo e Excelentíssimo Ministro e Secretário d' Estado dos Negócios do Reino pela Comissão nomeada por Decreto de 10 de Novembro de 1875 para propor a Reforma do Ensino Artístico e a Organização do Serviço dos Museus, Monumentos Históricos e Arqueologia.* Lisboa: Imprensa nacional, 1876.

RODRIGUES, Francisco de Assis, *Discurso pronunciado na sessão pública trienal e distribuição de prémios da Academia de Belas-Artes de Lisboa.* Lisboa: Tip. de José Baptista Morando, 1852.

_____, *Discurso pronunciado na sessão pública trienal e distribuição de prémios da Academia de Belas-Artes de Lisboa.* Lisboa: Tip. de José Baptista Morando, 1856.

_____, *Na sessão pública trienal e distribuição de prémios da Academia de Belas Artes de Lisboa (...). Discurso pronunciado por Francisco de Assis Rodrigues.* Lisboa: Tip. de José Baptista Morando, 1862.

SANTOS, João José dos, *Discurso que deveria ser recitado na Academia de Belas-Artes de Lisboa por ocasião da sessão solene trienal em 29 de Março de 1862. Dedicado à mesma Academia por João José dos Santos.* Lisboa: Imprensa Nacional, 1862.

_____, *Os dois Concursos ou a Academia de Belas Artes de Lisboa: artigo escrito no jornal A Nação pelo... Estêvão José Pereira Palha: Resposta por João José dos Santos.* Lisboa: Imprensa Nacional, 1860.

_____, *Exame crítico do opúsculo “Reforma d’ Academia de Belas Artes pelo Sr. José Maria de Andrade Ferreira”*. Lisboa: Tipografia G. M. Martins, 1860.

SEQUEIRA, F. Costa, *Memória descritiva do projecto para o monumento que se pretende consagrar à memória de Sua Majestade o Senhor D. Pedro IV*. Lisboa: Tip. F. V. L. de Lara Everarde, 1842.

SILVA, João Cristino, *Visita à Exposição Internacional do Porto em 1866*. Lisboa: Tip. Universal, 1866.

_____, *Segunda Visita à Exposição Internacional do Porto em 1866*. Lisboa: Tip. Universal, 1866.

SILVEIRA, Joaquim Henriques Fradesso, *Notícia da Exposição Universal de Viena de Áustria em 1873*, Bruxelas: Tip. de E. Guyot, 1873.

SIMÕES, A. Filipe, *Relatório acerca da renovação do Museu Cenáculo dirigido ao Ex.mo Sr. Visconde da Esperança, Presidente da Câmara Municipal de Évora*. Évora: Tip. da Folha do Sul, 1869.

VASCONCELOS, Joaquim de, *A reforma da Academia de Belas artes – análise do relatório e projecto da comissão oficial nomeada em 10 de Novembro de 1875*. Porto: Imprensa Literário-comercial, 1877.

_____, *A reforma do ensino de Belas-Artes. Reforma do ensino do desenho. A História da Academia de Belas-Artes de Lisboa*. Porto: Imprensa Nacional, 1879.

2. BIBLIOGRAFIA NACIONAL

2.1 – Teses e dissertações académicas (não publicadas)

ALMEIDA, Sílvia, *Vítor Bastos: um escultor entre pintores*. Tese de Mestrado. Lisboa: FCSH-UNL, 2004.

BELO, Elsa, *A escultura de António Augusto da Costa Mota Tio*. Tese de Mestrado. Lisboa: FBA-UL, 2002.

COSTA, Carla S. V., *O património português visto pelos viajantes estrangeiros em Portugal na segunda metade do século XVIII*. Tese de Mestrado. Lisboa: FBA-UL, 2004.

CRAVEIRO, Pedro, *O conceito de arte em Alexandre Herculano*. Tese de Mestrado. Lisboa: FBA-UL, 2001.

DUARTE, Eduardo, *Desenho Romântico Português – cinco artistas desenharam em Sintra*. Tese de Doutoramento. Lisboa: FBA-UL, 2006.

FERREIRA, Maria Emília, *História dos Museus Públicos de Arte no Portugal de 800 (1833-1884)*. Tese de Mestrado. Lisboa: FCSH-UNL, 2001.

LEAL, Joana Cunha, *Giuseppe Cinatti (1808-1879): percurso e obra*. Tese de Mestrado. Lisboa: FCSH – UNL, 1997.

MEGA, Rita, *Imagens da Morte – A Escultura Funerária do Século XIX nos cemitérios de Lisboa e do Porto*. Tese de Mestrado. Lisboa: FBA-UL, 2001.

RODRIGUES, Ana Duarte, *A escultura figurativa do laboratório de Joaquim Machado de Castro (1771-1822)*. Tese de Mestrado. Lisboa: FCSH-UNL, 2004.

RODRIGUES, Paulo, *Património, Identidade e História*. Tese de Mestrado. Lisboa: FCSH-UNL, 1998.

SILVA, Raquel Henriques da, *Lisboa romântica, Urbanismo e arquitectura, 1777-1874*. Tese de Doutoramento. Lisboa: FCSH-UNL, 1997.

SILVEIRA, Maria de Aires Rã, *Imagens da vida urbana e rural (1830-1880)*. Tese de Mestrado. Lisboa: UNL-FCSH, 1986, 2 vols.

TEIXEIRA, José M. Silva, *A Mulher na Escultura em António Teixeira Lopes*. Tese de Mestrado. Lisboa: FBA-UL, 2001, 2 vols.

VIEIRA, Paula Cristina, *Os cemitérios de Lisboa no século XIX: pensar e construir o novo palco da memória*. Tese de Mestrado. Lisboa: FCSH-UNL, 1999.

XAVIER, Celso Fernandes, *Escritos em Pedra e Bronze – os escritores na escultura pública de Lisboa*. Tese de Mestrado. Lisboa: FBA-UL, 2011.

2.2 – Periódicos

- *Arquivo Pitoresco* (1858, 1861, 1864, 1866).

- *Arquivo Universal* (1860).

BARBOSA Vilhena de, “As Belas Artes em Portugal”, in *O Panorama* (1855).

BIESTER, Ernesto, “Crónica”, in *Revista Contemporânea de Portugal e Brasil* (1859).

_____, “Crónica”, in *Revista Contemporânea de Portugal e Brasil* (1860).

- *Comércio do Porto* (Dez. 1865).

DUARTE, Eduardo, “Desenhos escolares de artistas românticos”, in *Arte Opinião*, nº3 (2002).

_____, MEGA, Rita, “Frontões e Tímpanos dos Séculos XIX e XX em Lisboa, in *Arte Teoria*, nº 11 (2008).

- *Comércio do Porto* (16 e 23 Dez. 1865).

CORVO, João Maria, “O sentimento na arte”, in *Jornal das Belas Artes*. Lisboa (1843).

CRUZEIRO, Cristina, “Machado de Castro e a Descrição Analytica, uma metodologia da criação”, in *Arte Teoria*, nº 8 (2006).

FARIA, Miguel, “A Apologia da preeminência da Arte da Escultura, sobre a de fundir Estatuas de metal de Joaquim Carneiro da Silva – notas sobre a questão do Estatuto do Artista no final de Setecentos”, in *Revista da Faculdade de Letras: Ciências e Técnicas do Património*. I Série, vol. 2, (2003).

_____, “O Ensino das Belas-Artes em Portugal nas vésperas da fundação da Academia”, in *Anais*. Vol. V/VI (2000/01).

_____, “O Modelo Praça/Monumento Central na Evolução Urbanística da Cidade de Lisboa”, in *Actas do Colóquio Lisboa Iluminista e o Seu Tempo*. (1994).

FERREIRA, José Maria de Andrade, “A Academia de Belas Artes de Lisboa e a necessidade de uma reforma”, in *Ilustração Luso-Brasileira* (1856).

_____, “Belas Artes: Um estatuário de inspiração e o concurso para o lugar de substituto à cadeira de escultura da Academia de Belas Artes de Lisboa”, in *Ilustração Luso-Brasileira* (1856).

_____, “Exposição da Academia de Belas Artes de Lisboa em 1856”, in *Ilustração Luso-Brasileira* (1856).

_____, “Revista Crítica e Literária de 1858”, in *Revista Contemporânea de Portugal e Brasil* (1861).

GARRETT, Almeida, “Exposição da Academia de Belas Artes de Lisboa, 1843”, in *Jornal de Belas Artes* (1844).

HERCULANO, Alexandre, *O Panorama*, nº 1 (1837).

HERCULANO, A., *O Panorama* (17 Nov. 1838).

HERCULANO, Alexandre, “A Architectura Gótica. Igreja do Carmo em Lisboa”, in *O Panorama* (6 de Maio 1837).

- *Ilustração Luso-Brasileira* (1856).

- *Jornal de Belas Artes* (1843-44 e 1846).

LIMA, Rangel, *Artes e Letras* (Jan. 1873).

_____, "João Cristino da Silva", in *A Arte* (Dez. de 1878).

MACEDO, Diogo de, "Notas de arte", in *Ocidente* (Dez.-Mar. 1939/40).

_____, "Notas de Arte", in *Ocidente*. (Jan.-Jun. 1950).

MACHADO, Júlio César, "Belas Artes: Os srs. Metrass e Victor Bastos", in *Revista Universal Lisbonense* (1857).

_____, "Vitor Bastos Escultor", in *Ilustração de Portugal e Brasil* (1885).

- *A Nação* (15 Jan. 1856).

- *O Ocidente* (15 Mai. 1878; 15 Abr. 1879; 15 Out. 1879; 15 Nov. 1879; 15 Jun. 1880; 11 Jun. 1881; 1 Ag. 1893; 1 Jun. 1894).

PAGANINO, R., "O Cólera", in *Jornal de Belas Artes* (1857).

- *O Panorama* (1837-1867).

PEREIRA, J. Fernandes, "Assis Rodrigues ou o Mal Estar de um Clássico Entre Românticos", in *Arte Teoria*, nº 3 (2002).

_____, "Reflexões sobre as teorias da escultura portuguesa", in *Arte Teoria*, nº 2, (2001).

_____, "Teoria da Escultura Oitocentista Portuguesa (1836-1874)", in *Arte Teoria*, nº 8 (2006).

- *Perfis Literários e Artísticos* (1883).

- *Primeiro de Janeiro* (31 Maio 1914).

- *Revista Contemporânea de Portugal e Brasil*, (1859, 1860, 1861, 1865).

- *Revista Crítica de Belas Artes*. (1877).

- *Revista Ilustrada*, (15 e 30 Abr. 1890).

- *Revista Universal Lisbonense* (1842, 1843, 1845, 1846, 1849 e 1856).

- *Revolução de Setembro* (17 Jan. 1852; 4 Jun. 1857).

RODRIGUES, Ana Duarte, “O Homem por detrás da Obra: Machado de Castro: 1831-1822”, in *Artis*, nº 4 (2005).

_____, “Machado de Castro e a Imagem do Rei-Herói”, in *Margens e Confluências*, nº 9 (Jun. 2005).

RODRIGUES, Francisco de Assis, “Da Estatuária, e Escultura em Pedra em Portugal”, in *Jornal de Belas Artes ou Mnemosine Lusitana* (1816).

_____, “Variedades. Comemorações. Faustino José Rodrigues”, in *Revista Universal Lisbonense*, Tomo II (1843).

_____, Francisco de Assis, “Variedades. Comemorações. Joaquim Machado de Castro”, in *Revista Universal Lisbonense*, nº 7 (1842-43).

RODRIGUES, Paulo, “O Conde Atanasius Raczyński e a Historiografia da Arte em Portugal”, in *Revista de História de Arte*. Nº 8, (2011)..

SÁ, S. J. Ribeiro de, “Academia de Belas Artes de Lisboa – Exposição de 1843”, in *O Panorama* (23 Mar. 1844).

SÁ, Ribeiro de, *O Panorama*, 8 de Junho de 1844.

- *O Século* (27 Jan. 1893).

- *Universo Pitoresco* (1839-40).

VALENTE, Vasco, “Correspondência Inédita de Pina Manique - Pina Manique e monumento a D. Maria I”, in *Museu – Revista de arte, arqueologia, tradições*. Vol. V, nº 12 (Abril 1949).

2.3 – Volumes, monografias e catálogos

ABREU, José Guilherme, “A Estatuária Novecentista Entre Dois Paradigmas de Monumentalidade”, in *Encontros de Escultura*. – Porto, 2005.

- *Academias dos Séculos XIX e XX – A escola de Belas Artes*. Lisboa: Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, 1989.

ALDEMIRA Luís Varela, Varela, *Um Ano Trágico, Lisboa em 1836*. Lisboa: Soc. Industrial de Tip. Lda, 1937

- *Arte portuguesa, 1850-1950*, Museu do Chiado. Lisboa: Instituto Português de Museus, 1994

ANDRADE, Ruy, *Vida de um Artista Português do Século XIX em Itália*. Lisboa: [Ed. do autor], 1966.

ANGELO, Paolo d', *A Estética do Romantismo*. Lisboa: Ed. Estampa, 1998.

ARROIO, António, *Soares dos Reis e Teixeira Lopes: Estudo crítico da obra dos dois escultores portugueses precedido de pontos de vista estéticos*. Porto: Tip. a Vapor José Silva Mendonça, 1899.

BARATA, A. Francisco, *Escritos e Publicações de António Francisco Barata 1860-1908*. Évora : Minerva Com., 1909.

- *As Belas Artes do Romantismo em Portugal*. Lisboa: IPM, 1999 (catálogo exposição MNSR, Porto).

CARVALHO, Aires de, *Escola de Escultura de Mafra*. Lisboa: [s.n.], 1964.

CASTILHO, António Feliciano de, *Excavações Poéticas*. Lisboa: Emp. História de Portugal, 1904-5, 3 vols.

_____, *Quadros Históricos de Portugal*. Porto: Lello & Irmão, 1989.

CASTILHO, Júlio de, *José Rodrigues Pintor Português*. Lisboa: Livraria Moderna, 1909.

_____, *Memórias de Castilho*, Coimbra: Imp. da Universidade, 1926-32, 6 vols.

CASTRO, Machado de, *Dicionário de Escultura: Inéditos de História de Arte*. Lisboa: Livraria Coelho, 1937.

_____, *Descrição analítica da execução da estátua equestre erigida em Lisboa à glória do Senhor Rei Fidelíssimo D. José I*. Lisboa: Imprensa Régia, 1810.

_____, *Discurso sobre as utilidades do desenho dedicado à rainha N. Senhora*. Lisboa: Of. António Rodrigues Galhardo, 1789.

_____, *Carta que um afeiçoado às artes do desenho escreveu a um aluno da escultura*. BN [Sl: sn, ...].

- *Catálogo da Exposição de Desenho de Artistas da Segunda Metade do Século XIX*. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1940.

CATROGA, Fernando, "Alexandre Herculano e o Historicismo Romântico", in *História da História em Portugal. Séculos XIX-XX*. [S. l.]: Temas e Debates, imp. 1998.

COELHO, Latino, *Galeria de Varões Ilustres de Portugal*. Lisboa: Emp. Horas Românticas, 1880.

CORTÊS, F. Russell, *A Academia de Belas Artes e a Protecção do Património*. Lisboa [A.N.B.A.], 1984.

COSTA, Lucília Verdelho da, *Alfredo de Andrade (1839-1915). Da pintura à invenção do Património*. Lisboa: Veja, 1997.

COSTA, Luís Xavier, *As Belas Artes Plásticas em Portugal durante o Século XVIII*. Lisboa: Viriato, 1935.

COSTA, Luís Xavier, *O Ensino das Belas Artes nas Obras do Real Palácio da Ajuda (1802-1833)*. Lisboa: A. N. B. A., 1936.

COUTINHO, Xavier, *Camões e as artes plásticas. Subsídio para a Iconografia Camoneana*. Porto: Livraria Figueirinhas, 1946-48, 2 vols.

- *A criança nas colecções do Museu*. Lisboa: MNAC. 1979.

ENES, José, *A Autonomia da Arte*. Lisboa: [s. n., D. L. 1965].

- *Escultura Moderna: Catálogo Guia / Museu Nacional Soares dos Reis*. Porto: Imprensa Moderna, 1950, 2ª Edição.

FARIA, Miguel, *Machado de Castro: 1731-1822: Estudos*. Lisboa: Livros Horizonte, 2008.

FERREIRA, Alberto, *Perspectiva do romantismo português: 1833-1865*. Lisboa: Moraes, 1979.

FERREIRA, José Maria Andrade, *A Reforma da Academia das Belas – Artes*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1860.

_____, *Literatura, Música e Belas Artes*. Lisboa: Editores Rolland & Semiond, 1871.

FERREIRA, Rafael Laborde e VIEIRA, Vítor M. L, *Estatuária de Lisboa*. Lisboa: Câ. Municipal, 1985.

FRANÇA, José Augusto, *A Arte em Portugal no Século XIX*. Lisboa: Bertrand, 1990, 2 vols.

_____, *A Arte Portuguesa de Oitocentos*. Lisboa: Bertrand, 1979.

_____, *História da Arte Ocidental 1780-1980*. Lisboa: Livros Horizonte, 1987.

_____, *O Retrato na Arte Portuguesa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1981.

_____, *O Romantismo em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte, 1974.

GARRETT, Almeida, *Obras Completas*. R. Janeiro; Lisboa: H. Nunes, 1904, 2 vols.

GUIMARÃES, Fernando, *Artes Plásticas e Literatura – do Romantismo ao Surrealismo*. Porto: Campo de Letras, 2003.

HERCULANO, Alexandre, “Duas Épocas e Dois Monumentos ou a Granja Real de Mafra” in *Opúsculos*, Lisboa: Tavares Cardoso e Irmão, 1898, Vol. VII.

- *João Cristino da Silva 1829-1877*, Museu do Chiado. Lisboa: Instituto Português de Museus, 2000.

LIMA, Henrique Campos, *Machado de Castro escultor conimbricense, notícia biográfica e compilação dos seus escritos dispersos*. Coimbra: Universidade, Instituto História Arte, 1989.

LISBOA, Maria Helena, *As Academias e Escolas de Belas Artes e o Ensino Artístico (1836-1910)*. Lisboa: Colibri; IHA, 2007.

LUCENA, Armando, *Pintores Portugueses do Romantismo*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1943.

MACEDO, Diogo de, *A Escultura Portuguesa nos Séculos XVII e XVIII*. Lisboa: “Ocidente”, 1945.

_____, *João José de Aguiar – Vida de um malogrado escultor português*. Lisboa: O Ocidente, 1944.

_____, *Machado de Castro*. Lisboa: Realizações Artis, 1958.

_____, *Notas Biográficas de Dois Académicos*. Lisboa: Tip. da Empresa Nac. De Publicidade, 1955

_____, *Os Românticos Portugueses*. Lisboa: Artis, 1961.

_____, *Soares dos Reis: estudo documentado*. Porto: Lopes da Silva, 1945.

_____, *Tomás da Anunciação chefe do romantismo*. Colecção Museum – monografias de arte, 2ª série nº 5. Lisboa: Museu Nacional Arte Contemporânea, 1955.

MACHADO, Álvaro, *As origens do romantismo em Portugal*. Lisboa: Inst. de Cultura e Língua Portuguesa, 1979.

MACHADO, Cyrillo, *Colecção de Memórias Relativas às Vidas dos Pintores, Escultores, Arquitectos e Gravadores Portugueses e dos Estrangeiros que estiveram em Portugal*. Coimbra: Imp. Da Universidade, 1922.

_____, Cyrillo Volkmar, *Tratado da Architectura e Pintura*. Lisboa: FCG, 2002.

MAIA, Maria Helena, *Património e Restauro em Portugal (1825-1880)*. Lisboa: Colibri; IHA, 2007.

MARQUES, Maria e CALADO, Maria Margarida, *Desenhos dos sécs. XIX e XX, Introdução ao catálogo da exposição*, Lisboa: Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, 1975.

MATOS, Armando, *Mestre Teixeira Lopes*. V.N. Gaia: Museus Municipais e Bib. Pública, 1936.

MATOS, Lúcia Almeida, *Escultura em Portugal no Século XX (1910-1969)*. [S.l.]: FCG/FCT, 2007.

- *Memórias em Gesso*. Lisboa: Faculdade de Belas Artes – Universidade Lisboa, 1996.

- *Miguel Ângelo Lupi 1826-1883*, Museu do Chiado. Lisboa: Instituto Português de Museus, 2002.

ORTIGÃO, Ramalho, “Arte Portuguesa”, in *O culto da arte em Portugal*. Lisboa: Liv. Clássica, 1943. 2 vols.

PAMPLONA, Fernando de, *A Academia da Belas Artes de D. Maria II e Passos Manuel (1836) à Real Academia de Belas Artes (1862) e à Academia Nacional de Belas Artes (1932)*. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1980.

_____, *Dicionário de Pintores e Escultores*. Porto: Liv. Civilização Editora, 1988, 5 vols.

_____, *Um século de Pintura e Escultura em Portugal 1830-1930*. Porto: Livraria Tavares Martins, 1943.

PEREIRA, José Fernandes, *Arquitectura e Escultura de Maфра*. Lisboa: Presença, 1994.

_____, *A Cultura Artística Portuguesa (Sistema Clássico)*. Lisboa: [s.n.], 1999.

_____, *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*. Lisboa: Ed. Presença, 1989.

_____, *Dicionário de Escultura Portuguesa*. Lisboa: Ed. Caminho, 2005.

- *A permanência do corpo - Academias da Escola de Lisboa*. Lisboa: Faculdade de Belas Artes – Universidade Lisboa, 1999.

PINHO, Elsa Garrett, *Poder e Razão – escultura monumental no Palácio da Ajuda*. Lisboa: IPPAR, 2002.

- *Portugal - Dicionário Histórico, Corográfico, Heráldico, Biográfico, Bibliográfico, Numismático e Artístico*. Lisboa: João Romano Torres Editor, 1904, Vol. I.

REGATÃO, J. Pedro, CALADO, Margarida, *Arte Pública e os Novos Desafios das Intervenções no Espaço Urbano*. Lisboa: Bond Books on Demand, 2007.

RIBEIRO, José Silvestre, *História dos Estabelecimentos Científicos, Literários e Artísticos de Portugal (...)*. Lisboa: Tip. Academia Real Ciências, 1871.

RODRIGUES, Francisco de Assis, *Dicionário Técnico e Histórico de Pintura, Escultura, Arquitectura e Gravura*. Lisboa: Imp. Nacional, 1875.

_____, *Memória de Escultura*. Lisboa, 1829.

SANTOS, Maria Lourdes C. L., *Intelectuais Portugueses na Primeira Metade de Oitocentos*. Lisboa: Presença, 1988.

SANTOS, Reinaldo dos, *A Escultura em Portugal*. Lisboa: ANBA, 1950, Vol II.

_____, *Oito Séculos de Arte Portuguesa*. Lisboa: Emp. Nacional de Publicidade, 1970.

SARAIVA, Maria Manuela, “Romantismo: Rotura e Totalidade”, in *Estética do Romantismo em Portugal*. Lisboa: Grémio Literário, 1974.

SEQUEIRA, Gustavo de Matos, *História do Teatro Nacional D. Maria II*. Lisboa: Oficinas gráficas de Ramos, Afonso & Moita Lda., 1955, 2 vols.

_____, *Palácio Nacional da Ajuda: Resenha Histórica*. Lisboa: [s.n.], 1981.

SILVA, Raquel Henriques, “Romantismo e pré-naturalismo”, in *História da Arte Portuguesa*, vol. II, Lisboa: Temas & Debates, 1995.

SILVA, Vítor, *Esperando o Sucesso Impasse académico e modernismo de Henrique Pousão*. Lisboa: IMC, 2009 (catálogo exposição MNSR, Porto).

SOARES, Ernesto e LIMA, Henrique C. Ferreira, *Dicionário de Iconografia Portuguesa*. Lisboa: Instituto para a Alta Cultura, 1947-60.

- *Soares dos Reis*. Porto: MNSR, 1973.

SOUSA, Ernesto de, *Para o Estudo da Escultura Portuguesa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1973.

VARGUES, Isabel Nobre, "O Processo de Formação do Primeiro Movimento Liberal: A Revolução de 1820", in *História de Portugal*. Lisboa: Ed. Estampa, 1998, Vol. V (coord. Luís Reis TORGAL e João Lourenço ROQUE).

VASCONCELOS, Inácio da Piedade, *Artefactos Simetríacos e geométricos*. Lisboa: Joseph António da Silva, 1733.

3. BIBLIOGRAFIA INTERNACIONAL

3.1 – Periódicos

FRIED, Michael, "Antiquity Now: Reading Winckelmann on Imitation", in *October*, Vol. 37 (summer 1986).

KIRK, Linda, "The matter of enlightenment", in *The Historical Journal*, Vol. 43, Nº 4.

LARSON, James L., "Winckelmann's Essay on Imitation", in *Eighteenth-Century Studies*, Vol. 9, Nº 3 (Spring 1976).

OLGUIN, Manuel, "The Theory of Ideal Beauty in Artega and Winckelmann", in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 8, Nº 1 (Set. 1949-Jun. 1950).

STAFFORD, Barbara Maria, "Beauty of Invisible: Winckelmann and Aesthetics of Imperceability", in *Zeitschrift fur Kunstgeschichte*, H. 1 (1980).

3.2 – Volumes, monografias e catálogos

ALBERTI, Leon Battista, *De la statue et de la peinture*. Paris: A. Lévy, 1868.

ARGAN, Giulio, *Arte Moderna*. S. Paulo: Companhia das Letras, 1998.

ASSUNTO, Rosario, *La antigüedad como futuro: estudio sobre la estética del neoclasicismo europeo*. Madrid: Visor, 1990.

- *Auguste Peault Sculptor Romantic 1809-1879*. Paris : Gallimard/ Réunions des Musées Nationaux, 1997.

- *Aux Grands Hommes : David d'Angers*. Saint-Rémy-lès-Cheveuse : Fondation de Coubertin, 1990.

BALBI, Adrien, *Essai statistique sur le royaume de Portugal et d'Algarve, compare aux autres états de l'Europe*. Paris : Rey et Gravier, 1822.

BASSI, Elena, *Antonio Canova*. Milão : Aldo Martello, 1957.

BAUDELAIRE, C., "Qu'est-ce que le romantisme? – Salon 1846", "Pourquoi la sculpture est ennuyeuse - Salon 1846", "Morale du joujou"; "L'artiste, homme du monde, homme des foules et enfant"; "Le peintre de la vie moderne", in *Oeuvres Complètes*. Paris: Seuil, 1968.

BENOIST, Luc, *Sculpture Romantique*. [S.I.]: Gallimard, 1994.

BERGDOLL, Barry, *European Architecture 1750-1890*. Oxford: University Press, 2000.

BOURDIEU, Pierre, *As Regras da Arte*. Lisboa: Presença, 1996.

BOZAL, Valeriano (ed.), *História de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid: La Balsa de la Medusa, 2004, Vol. I.

COROT, J. B. Camille, Notebook Entry, in *Art in Theory – 1815-1900* (Ed, por C. HARRISON, P. WOOD e J. GAIGER) Oxford: Blackwell, 1998.

COURBET, G. "Letter to Young Artists", in *Art in Theory – 1815-1900* (Ed, por C. HARRISON, P. WOOD e J. GAIGER) Oxford: Blackwell, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant L'Image: Question Posée aux fins d'une Histoire de l'Art*. Paris: Minuit, 1990.

EISENMAN, Stephen F., *Nineteenth Century Art – A critical history*. N. Y.: Thames and Hudson, 2002.

FRANCASTEL, Pierre, *Utopie et Institutions au XVIII siècle : Le Pragmatisme des Lumières*. Paris: Mouton, 1963.

FRASCINA, Francis, BLAKE, N., FER, B., GARB, T., HARRISON, C., *Modernity and Modernism – French Painting in the Nineteenth Century*. New Haven e Londres: Yale University Press, 1994.

FRIEDRICH, C., "Observations on Viewing a Collection of Paintings Largely by Living or Recently Deceased Artists", in *Art in Theory – 1815-1900* (Ed, por C. HARRISON, P. WOOD e J. GAIGER) Oxford: Blackwell, 1998.

GÉRICAUT, T., (Notebooks), in *Art in Theory – 1815-1900* (Ed, por C. HARRISON, P. WOOD e J. GAIGER) Oxford: Blackwell, 1998.

GUICHARNAUD, Hélène e SOREL, Philippe, *L' Art sous la revolution*. Paris : Flammarion, 1989.

HALL, James, *The world as sculpture: the changing satus of sculpture from the renaissance to the present day*. Londres: Chato & Windus, 1999.

HAZLITT, William, "Originality", in *Art in Theory – 1815-1900* (Ed, por C. HARRISON, P. WOOD e J. GAIGER) Oxford: Blackwell, 1998.

HEGEL, G. W. F., *Estética*. Guimarães: Guimarães Editores, 1993.

HUGO, Victor, *Nossa Senhora de Paris*. Lisboa: Liv. Civilização Editora, 2004, 2 vols.

INGRES, Jean Auguste Dominique, "Notebooks", in *Art in Theory – 1815-1900* (Ed, por C. HARRISON, P. WOOD e J. GAIGER) Oxford: Blackwell, 1998.

KRAUSS, Rosalind, *Caminhos da Escultura Moderna*. S. Paulo: Martins Fontes, 1998.

KRUFT, Hanno-Walter, *Historia de la teoria de la arquitectura*, Madrid: Alianza Forma, 1990.

LEROY, Isabelle e LEMAISTRE, Jay, *Griffe et la dent: Antoine Louis Barye 1795-1875 sculpteur animalier*. Paris: Réunion des Musées Nationaux; Lyon: Musée des Beaux Arts, 1996.

MAINARDI, Patricia, *Persistence of Classicism*. Williamstown Massachusetts: Sterling and Francine Clark Art Institute, 1995.

MARCHIORI, Giuseppe, *Sculpture Moderne en France*. Paris: Bib. Des Arts, [s.d.].

MENGES, A. R., *Reflexiones sobre la belleza y gusto en la pintura*. Madrid: Inst. Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1989.

MICHEL, Andre, *L'école francaise de David à Delacroix*. Paris: Librairie Illustrée [s.d.].

MONTABERT, J. N. P., "On the Necessity of Theoretical and Philosophical Teaching of the Arts in our Education", in *Art in Theory – 1815-1900* (Ed, por C. HARRISON, P. WOOD e J. GAIGER) Oxford: Blackwell, 1998.

POLETTI, Michel, RICCHARME, Alain, *Jean-Baptiste Carpeaux sculpture* (catalogue raisonne de loeuvre edite). Paris: Les Édition de L'Amateur, 2003.

POTTS, Alex, *Flesh and the Ideal – Winckelmann and the origins of art history*. New Haven; Londres: Yale University Press, 2000.

PRAZ, Mario e ARTAL, Carmen, *Gusto neoclasico*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.

QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine, "Imitation in the Fine Arts", in *Art in Theory – 1815-1900* (Ed, por C. HARRISON, P. WOOD e J. GAIGER) Oxford: Blackwell, 1998.

RACZYNSKI, Atanasy, *Dictionnaire historique-artistique du Portugal*. Paris: Jules Renouart, 1847.

_____, *Les Artes en Portugal*. Paris: Jules Renouart 1846.

RÉAU, Louis, *Houdon sa vie et son œuvre: ouvrage posthume suivi d'un catalogue systématique*. Paris : F. de Nobel, 1964.

REYERO, Carlos, *La escultura conmemorativa en España: la edad de oro del monumento público, 1820-1914*. Madrid: Cátedra, 1994.

RIEGL, Alois, *Le culte moderne des monuments*. Paris: Seuil, 1984.

RIPA, Cesare, *Iconologia*. Venezia: Nicolò Pezzana, 1669.

ROSEN, Charles, ZERNER, Henri, *Romanticism et Realisme: The Mythology of Nineteenth Century Art*. Londres: Faber and Faber, 1984.

STOICHITA, Victor, *The Pygmalion Effect: From Ovid to Hitchcock*. Chicago; Londres: The Chicago University Press, 2008.

TAPIÉ, Victor, *Barroco e Classicismo*. Lisboa: Presença, 1988.

WAGNER, Anne Middleton, *Jean-Baptiste Carpeaux sculptor of the Second Empire*. New Haven: Yale University Press, 1989.

WEST, Alison, *Neoclassicism and the Sublime in French Sculpture, 1760-1840*. Cambridge; N. Y. Melbourne: Cambridge University Press, 1998.

WINCKELMANN, J. J., *Histoire de l'art chez les Anciens*. [Paris: s.n.], 3 vols.

_____, *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*. Aubier : Montaigne, 1954.

WITTKOWER, Rudolf, *La Escultura: Procesos e principios*. Madrid: Alianza Editorial. 1980.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

A

Aça, Zacarias – 199

Aguiar, João José – 20, 22, 23, 24, 27, 30, 31, 32, 35, 60-1, 89, 147-9, 168, 263, 325

Aguiar, Mel. J. António - 301

Alberti – 42, 90, 97-9, 221

Albuquerque, Afonso – 136, 144-6, 266, 270, 301, 310, 322

Aldemira, Varela – 33, 69, 208, 211

d'Alembert - 103

Almeida, Carlos Maria Eugénio - 78

Almeida, José de – 10-14, 16, 25

Almeida, José Manuel Eugénio - 66

Almeida, Sílvia – 1, 64, 72, 74, 77, 109, 139, 176, 179, 191-2, 194, 196-199, 202-4, 220, 222, 230-1, 237, 239-40, 243, 246, 250-1, 259-60, 264, 266, 270-1, 275-6, 278, 288, 291, 333

Alves, Manuel - 13

Amatucci, Carlos – 24-5, 26, 27

Andrade, Alfredo – 76-7, 328

Andrade, Caetano Aires - 130

Andrade, Ruy - 77

Angelo, Paolo - 228

d'Angers, David – 165

Anunciação, Tomás – 95, 132, 180, 182, 184, 191, 193, 219, 246, 257, 269

Apeles - 52

Aragão, Augusto Carlos Teixeira - 78

Aragão, Joaquim Pedro – 35, 129, 136, 160

Argan, G. – 87, 89, 99, 111, 121, 124, 126, 169, 210, 242, 244, 275

Arroio, António – 281, 283

Artal, Carmen – 119, 130

Assunto, Rosário – 33, 56, 58, 103, 113-4, 117-19, 120, 123-6, 209, 215-6, 218, 245, 263

Augusto, César – 23, 107

Ávila, Anto. José - 64

d'Ávila, Calos Lopo - 296

d'Aviler, Augustin, Charles - 55

B

Balbi, Adrien – 53, 54, 75

Ballanche, Pierre Simon – 225-6

Barata, Francisco - 65

Barbosa, Vilhena – 65, 258

Bardinucci - 55

Barreto, Francisco Sequeira – 198, 200

Barros, João – 144-5

Barros, Manuel Joaquim – 20, 27, 31-2, 35, 147, 325

Barye, Antoine Louis - 276

Bastos, Vítor – 1-3, 5, 64-5, 80, 109, 111, 124, 132-3, 138-40, 150, 165, 170-1, 174, 180, 183-4, 190, 192-3, 195-8, 198, 200-4, 213, 219-30, 232-4, 237, 239-56, 258-3, 265-72, 275-6, 278, 282, 288-9, 291-3, 310, 313-4, 319, 321, 323, 332-38

Baudelaire, Charles – 221, 232-3, 237, 274, 287, 289, 295, 310, 314-5, 325, 333, 336

Belo, Elsa – 298, 300

Bergdoll, B. – 50, 154, 211

Bernini, G. L. - 55

Biancardi, Padre - 150

Biester, Ernesto – 196-8, 203-4, 334

Blake, Nigel - 109

Blondel, J.-F. - 176
 Bocage, Mel. B. – 139, 269
 Bordieu, Pierre – 183-4, 197, 198, 221, 232
 Bordalo, Manuel Maria – 198, 202, 258
 Bouchardon, E. - 41
 Bouillet - 55
 Boutard - 55
 Bozal, Valeriano – 33, 97, 114, 117
 Braga, Teófilo - 299
 Brotero, Avelar – 282-3, 310, 323
 Byron – 259, 273

C

Cabral, Pedro Álvares – 146, 290-1, 310
 Caggiani, José Maria – 137-9, 159-60, 196, 202-3, 219
 Calmels, Anatol C. – 176, 249, 257-8, 266, 292, 296
 Calado, Margarida – 11
 Campos, António da Silva – 20, 256
 Campos, João Correia Aires - 66
 Camões, L. – 3, 30, 42, 61, 63-4, 140, 143-6, 149-52, 158, 165-7, 180, 182, 186-88, 193, 200, 215, 257, 262-8, 271, 290-1, 319, 321, 335, 338
 Canova, A. – 19, 23, 25, 27, 61, 67, 84, 90, 168-9, 260, 325
 Cardoso, Augusto - 311
 Carpeaux, J.-B. – 276, 294, 299, 302-3
 Carvalho, Tomás - 78
 Castilho, António Feliciano – 17, 63, 65, 131, 1402-3, 145-6, 148, 150-1, 166, 172, 174, 180, 185, 188-90, 199, 257, 290, 314
 Castilho, Júlio – 129, 140, 143, 145, 149, 174, 197

Castro, Abade – 65, 91, 161-2, 190
 Castro, Machado – 1, 6, 7, 9-14, 16-20, 22, 24-7, 29, 32, 33, 35, 38-61, 63-4, 69, 82-3, 86, 89, 98, 103, 118, 122-3, 143, 148, 151, 144, 168, 189, 204, 207, 267, 298, 306, 317, 324-8, 338
 Catroga, Fernando – 86, 217
 Cenáculo, Frei Mel. - 65
 Cerqueira, Francisco de Paula Araújo – 22, 128, 131-7, 153, 201, 257, 269
 Cesarino - 160
 Chateaubriand, F.-R. – 225, 273
 Chiado – 301, 307, 323
 Chiari, L. – 22, 81, 175
 Cícero – 56, 172
 Cinatti, G. – 141-2, 261, 270
 Clark, T. J. – 232-3
 Coelho, Eduardo – 296, 322
 Coelho, J. M. Latino - 76
 Colbert - 101
 Colombo, C. – 287, 298-9
 Comte, Benjamin – 150-1
 Conde das Antas – 198, 261, 263, 266, 270
 Conde de Canas – 141-2
 Conde de Farrobo - 177, 179
 Conde de Ferreira – 283, 311
 Conde de Samodães - 78
 Conde de Valbom - 78
 Cordeiro, Luciano - 78
 Cornelius – 179, 239
 Corot, J.-B. Camille – 222
 Correia, Feliciano de Sousa - 74
 Correia, Manuel Nunes - 141
 Corvo, J. Andrade – 76, 223

Costa, J. Pereira - 135
 Costa, Lucília Verdelho – 76-7, 79
 Costa, Luís Xavier - 13
 Costa, Paulo Ferreira - 266
 Costa, Tomás – 292, 302-4, 310
 Costa, Veríssimo J. - 265
 Courbet, Gustave – 193, 225, 230, 235, 311, 314, 325, 333
 Coutinho, Magalhães - 76
 Coutinho, Xavier - 63
 Craveiro, Pedro - 275
 Crisóstomo, João - 13
 Cruz, André Monteiro – 70, 158, 180
 Cruz, Joaquim Lopes - 230

D

D. Afonso III – 134
 D. Afonso V - 134
 D. Afonso Henriques – 88, 282-3, 310, 322
 D. Duarte de Almeida - 134
 D. Fernando – 66
 D. Inês de Castro – 289-90, 293, 298, 310, 313
 D. João V – 14, 89
 D. João VI – 23, 36, 61, 263
 D. João de Castro – 131, 144, 146
 D. José I – 1, 15, 16, 41, 177, 189, 317
 D. Manuel – 89, 93
 D. Maria I – 22, 23, 27, 317
 D. Maria II – 16, 70
 D. Maria Pia de Saboia - 270
 D. Miguel – 36-7, 61, 63, 292
 D. Pedro IV – 37, 62, 79, 139-40, 170, 175-6, 178-9, 181, 257, 263-4, 266, 301

D. Pedro V – 178, 265, 268-9, 320, 330
 D. Sebastião – 287, 305, 310
 D. Sancho I – 146-7
 D. Sancho II – 134
 David, J.-L. – 90, 134, 225
 Davioud - 179
 Delacroix, C. – 61, 108-9, 133, 192, 198, 288, 199, 307, 314, 337
 Delécluze, E. - 111
 Demétrio Falareu - 172
 Demócrito - 137
 Dias, Bartolomeu - 270
 Dias, Manuel - 13
 Diderot, D. – 103, 171
 Didi-Huberman, G. – 42, 44, 47, 49, 56, 89, 99, 107, 118, 210
 Dinócrates – 42
 Du Quesnoy - 19
 Duarte, Eduardo – 103-4, 230, 264
 Dufresnoy – 39, 49, 50, 55, 118
 Duque de Ávila - 283
 Duque de Palmela - 131, 135-6, 177, 181, 330
 Duque de Saldanha – 78, 176, 303, 310, 322-3
 Duque da Terceira – 70, 291, 310, 322
 Duquesa de Palmela – 176
 Dubois, Paul – 290, 299, 305
 Duret, F. J. – 302-3
 Duseigneur, J. - 276

E

d'Éça, Pedro Alcântara da Cunha – 35, 129
 Eça de Queirós – 306-7, 310

Eisenman, S. – 90, 111, 125, 191, 210, 242, 245, 265

Ennes, José - 88

F

Faria, Miguel – 17, 18, 28, 34-5, 47, 97, 128, 175, 225, 326

Feijó, João Maria – 76, 177

Felibien - 102

Fernandes, Mel. Bernardes Lopes - 65

Ferreira, António – 10, 12-4

Ferreira, Dionísio - 13

Ferreira, Francisco Leitão - 121

Ferreira, José Maria de Andrade – 75, 193-4, 199, 203-4, 207, 246, 251, 255, 259, 263, 272-4, 334

Ferreira, M^a Emília - 68

Fídias - 107

Fonseca, António Manuel – 129, 157-9, 164, 178, 180, 182, 188, 198

Fonseca, A. T. – 78, 179, 257

Fonte, João Pires – 65, 73-4, 80

Forbin, Conde - 61

Francastel, Pierre – 19, 90, 104, 110, 211

França, José-Augusto – 1, 3, 9, 10, 16-9, 22-4, 27-31, 38, 47, 50, 54, 59, 61-2, 69-70, 76, 84, 90, 108, 110, 125-7, 129-30, 132, 143, 147, 153, 161, 165, 169, 175, 177, 179-80, 182, 184, 187-8, 192-4, 197, 198-9, 212, 216-8, 222, 235, 239-40, 245, 247, 249, 257, 260, 266, 274, 276, 279-82, 284, 293, 299, 301, 304-5, 307-8, 325, 327, 336

Frascina, Francis – 69, 109-10, 192-3, 197, 232, 273, 277, 289, 295, 336

Fratin, Cristophe A. – 153, 171,

Freitas, Martim - 134

Frei Pedro - 11

Freire, Agostinho José – 69, 208, 234

Freitas, José Francisco Ferreira de - 152

Fresier - 86

Fried, Michael – 56, 90, 104, 113-5, 152

Friedrich, C. D. – 222, 240

Furtado, Tadeu Almeida - 78

Fuschini, Arcângelo – 35

G

Gama, Vasco – 10, 64, 144-6, 290, 310

Garcia, Francisco Leal - 21

Garrett, Almeida – 85, 88-9, 91, 93-4, 110, 143, 181, 185, 187-9, 197, 209, 217, 273, 277, 289, 298, 309-11, 314, 328, 330, 337

Géricault, T. – 225, 236, 242, 244, 333

Gesalí, Esteban - 211

Giotto - 106

Giusti – 10, 14-18, 20, 29, 39, 89, 90

Goethe, J. W. - 273

Gonçalves, André – 54

Grande, Alexandre - 43

Grão Vasco – 92, 284

Grossi, G. - 20

Guerra, Amílcar Ribeiro - 46

Guicharnaud, Hélène - 217

Guillaume, Eugène - 292

Guimarães, Fernando - 274

H

Hazlitt, William – 112, 161

Hegel – 563, 123-4, 315

Heraclito - 137

Herculano, Alexandre – 48, 65, 81, 87-9, 91, 93, 120, 130, 132, 146, 180, 179, 200, 209, 215-6, 272, 281, 294, 300, 309, 314, 316, 318, 328, 336-7

Holanda, Francisco – 10, 54

Horácio – 42, 111, 123

Houdon, Jean-Antoine - 210

Hugo, Victor – 85, 87-8, 209, 214, 273, 328

Husson da Câmara - 177

I

Iglésias – 73-4

Infante D. Henrique – 146, 290, 310

Ingres – 90, 111, 116, 198, 328

J

Jarque, Vicente - 123

Jenner, Edward - 287

Jouffroy, François - 279

Junot, A. - 60

K

Kant, Immanuel – 56

Kauffmann, Angélica - 132

Kirk, Linda - 126

Krauss, Rosalind – 44, 278

Kruft, Hanno-Walter - 84

L

Laborão, Barros – 12, 20, 25, 27-8, 32, 325

Labruzzi - 23

Lacerda, João Palha Faria - 76

Lage, Jerónimo Correia - 175

Lamartine, Alphonse – 199, 212, 273

Larson, James – 97, 120

Lata, Manuel Rodrigues – 137-8, 159-60

Laugier, M.-A. - 49

Le Brun – 100-1, 107

Leal, Joana Cunha – 48, 64, 66, 73-4, 140-1, 176-7, 180, 270

Leal, Malaquias Ferreira - 175

Leal, Mendes – 65, 190

Leão, Duarte Nunes - 134

Leonardo da Vinci – 47, 98, 123

Lemos, João Rafael - 64

Lessing, G. E. - 42

Lima, Rangel – 249, 290

Lisboa, M^a Helena – 18, 54, 69, 70, 72-3, 75-6, 79-81, 98-102, 104, 106, 130, 201, 214, 249, 251

Lobo, Silvestre de Faria - 13

Lodi, Fortunato – 154-6

Loureiro, Fco. Sousa - 71

Loureiro, José – 141

Ludovice - 13

Luís XIV - 101

Luís XV - 41

Lupi, Miguel Ângelo – 80, 177-8, 229, 256, 283, 288

M

Macedo, Diogo – 3, 11-4, 21, 33, 40, 60-1, 129, 140, 153, 182, 194, 201, 206, 230, 275, 290, 281, 287-8, 331

Machado, Álvaro - 277

Machado, António - 12

Machado, Cirillo Volkmar – 11-3, 24, 54, 88, 99, 119

Machado, Júlio César – 193, 197, 200, 203-4, 221, 231, 250, 260, 268, 275, 291

Magalhães, José Estêvão Coelho – 265, 269, 291, 310, 320-3, 338

Magalhães, Rodrigo da Fonseca – 243, 257

Maia, M^a Helena – 64-6, 76-8, 81, 84, 87-8, 240

Manet, E. – 110, 232, 234, 289, 314, 325, 333

Manzoni, Alessandro - 273

Marquês de Borba - 22

Marquês de Fronteira - 177

Marquês de Pombal – 178, 265-6

Marquês de Sá da Bandeira - 177

Marquês de Sousa Holstein – 65, 78, 80, 91, 152, 177, 257

Martinez – 55

Melo, Fontes Pereira – 195, 311

Menezes, Luís – 80, 177, 192, 249

Mengs – 50, 56, 58, 117, 161-3, 164

Mercié, A. - 279

Metrass, Francisco Augusto – 184, 187, 193, 196, 199, 239-40, 249, 256, 273, 290

Miguel Ângelo – 17, 55, 56, 90, 97, 221

Monaldi, Carlo - 12

Montabert, N. P. - 211

Monteverde, G. – 279, 287, 299

Mota (Tio), António Augusto da Costa – 64, 292, 296-301, 303

Murphy, James - 86

N

Napoleão - 134

Nepomuceno, José Maria - 78

Negreiros, Costa - 54

Nunes, Alberto – 176, 292, 298

Nunes, Filipe - 54

O

Olguin, Manuel – 106, 115, 120, 123

Oliveira Ferreira - 300

Oliveira Martins - 306

Ortigão, Ramalho – 209, 223, 308, 324

Overbeck - 239

Ovídio - 42

P

Paganino, Rodrigo – 196, 200

Paládio – 17, 74, 163

Palha, Estêvão José Pereira - 203

Palha, Francisco - 311

Pamplona, Fernando – 33, 55

Panfilo - 52

Passos, Manuel da Silva – 70, 79

Pausanias - 214

Pereira, José Fernandes – 12, 14, 15, 27, 33, 39, 46, 47, 59, 81-3, 90, 98, 101, 108, 128, 173, 181, 189, 206, 208, 215, 218, 255, 295, 299, 317, 327, 334

Pereira, Manuel - 10

Pereira, Nuno Álvares – 265-7, 291

Péricles - 107

Pérignon - 109

Perraud, Joseph – 280, 285-7, 292

Pezerat – 247, 266

Pieri, Dominicus – 23, 27

Pietra, António Onofre Schiapa – 129, 137, 160

Pigalle, J.-B. - 41

Pillement, J. - 182
 Pina Manique – 23, 43
 Pinheiro Chagas – 300, 322
 Pinho, Elsa G. – 20, 23, 24, 25, 28-9, 31
 Plínio - 46
 Pompílio - 137
 Possidónio da Silva, J. N. – 18, 65, 78, 84, 176
 Possollo, Nicolau – 35
 Potts, Alex – 51, 107, 125
 Pousão, Henrique – 284-6
 Pradier, J.-J. - 176
 Praz, Mario – 119, 130
 Praxiteles - 107
 Prometeu - 174

Q

Quatremère de Quincy, A. – 84, 120-2, 328

R

Raczynski, Atanasy – 9, 10-14, 16, 24, 57, 67, 91, 182
 Rafael de Urbino – 17, 56, 90, 100, 120
 Rafael, Joaquim – 35, 81, 130, 175
 Ramboi - 270
 Rantzau, Marechal - 153
 Raquejo, Tonia - 122
 Rato, José Moreira – 292-7, 304-9,
 Reau, Louis - 210
 Reis, Constantino José – 35, 128, 139, 269
 Reis, Pedro Carlos – 139, 203, 219, 269
 Resende, Garcia - 92
 Reyero, Carlos – 170, 316, 318-9, 322

Ribeiro, Bernardim – 298, 310
 Ribeiro, M^a. Manuela T. – 71, 195
 Riegl, Alois – 216, 316-7
 Ripa Cesare - 31
 Rivara, Heliodoro da Cunha - 64
 Robert, Elias – 178-90
 Rocha, J. Manuel - 60
 Rocha Viana - 65
 Rodrigues, Ana Duarte - 18
 Rodrigues, Faustino José – 16, 17, 19-22, 25, 27, 29, 30, 32, 34-5, 89, 143, 189, 257, 325
 Rodrigues, Francisco de Assis – 1-3, 5, 7, 9, 11, 13, 19-22, 25, 27, 30-5, 37-67, 69, 71, 73-5, 77-82, 85-6, 88-92, 94-102, 105-8, 111-26, 128-9, 132, 137-8, 140-1, 143, 145, 147-61, 163-4, 166-9, 171-4, 177-8, 180, 182-3, 185-9, 195, 197, 200-4, 206-15, 217-9, 221-4, 226-9, 234, 237, 240, 243-5, 247-51, 253-4, 256-7, 259-60, 262, 264-5, 269, 271-2, 274, 278, 283, 310, 312, 314-6, 318-9, 322, 325-8, 330, 332, 334-8
 Rodrigues, João Gualberto – 129, 160
 Rodrigues, José – 198-9, 289
 Rodrigues, Paulo – 10, 76, 85, 86-9, 91, 93, 209, 216
 Roger de Piles – 39, 49, 55, 102, 171
 Rolland de Virloys – 55
 Romano, Francisco – 139, 203
 Roque, João Lourenço – 36, 71, 195
 Rosa, João Anastácio – 243, 282
 Rossi, Ângelo – 114, 137
 Rousseau J.-J. - 273
 Rude, F. – 276, 294, 308
 Rusconi, C. – 12, 55

S

Sá, Ribeiro – 114, 131-3, 136-8, 149, 166, 185-88, 190, 317
Saint-Gaudens, Augustus - 280
Sampaio, António Rodrigues - 293
Santos, Eugénio dos - 154
Santos, João José – 131, 203, 213, 251,
Santos, Paula Mesquita – 130, 132-3, 146, 187, 279-81, 284, 302, 304
Santos, Reinaldo – 12, 13, 15
Saraiva, M^a. Manuela - 222
Schlegel, Friedrich - 228
Seabra, António Moreira – 139, 203
Sequeira, Domingos – 60-1, 175-6
Sequeira, Gustavo de Matos – 154-5, 157
Sequeira, José da Costa – 80-1, 176
Shakespeare - 273
Silva, A. Martins – 37, 70
Silva e Castro, Angelino Cruz – 137-8
Silva, Domingos José - 152
Silva, João Cristino – 80, 175, 180, 183-4, 191, 193, 197, 198, 201, 229-30, 236, 246, 257-8
Silva, Joaquim da Costa – 28
Silva, Marciano Henriques – 177, 229
Silva, Raquel Henriques – 147, 174, 179, 198
Silva, Vítor – 237, 284-7, 295
Silveira, M^a. Aires – 178, 180
Simões de Almeida – 279, 287-94, 296, 298-9, 305, 311, 313, 323
Simões, Augusto Filipe – 65, 78
Soares dos Reis – 279, 281, 283-4, 286, 292-3, 296, 302, 304, 306, 310-2, 322, 324

Sorel, Philippe – 217, 275-6

Soriano, José da Luz - 64

Sousa, João José Ferreira – 18, 69, 150

Sousa, Joaquim Pedro – 80, 177, 229, 256

Sousa Martins – 300, 310, 320

Stafford, Barbara - 116

Stoichita, Victor - 311

T

Taborda José da Cunha – 35

Tadolini, Adamo - 67

Tavares, Cristina - 178

Teixeira, Frei Manuel - 13

Teixeira Lopes – 258, 292, 296, 300, 302, 304-6

Teixeira, Manuel Machado - 13

Thorwaldsen, Bertold – 22, 168

Torgal, João Reis – 36, 71, 195

Torres, Fco. Fonseca Correia - 66

V

Vale, José António - 130

Vargues, Isabel Nobre – 36, 175

Vasari – 42, 44, 47, 49, 56, 99, 107, 209

Vasconcelos, A. A. Teixeira – 65, 78

Vasconcelos, Frei Inácio da Piedade – 13, 54

Vasconcelos, Joaquim - 76

Vicente, Gil – 152, 158, 160, 166-72, 264, 318, 322, 335, 337

Vieira, Manuel - 13

Vieira Lusitano - 54

Vieira Portuense – 60, 132, 289

Vignola – 74, 81

Viollet-le-duc - 55

Viriato – 131-3, 135, 265-6

Visconde de Allen - 66

Visconde de Benagzil - 177

Visconde de Jerumenha – 65, 91

Vitrúvio – 42, 46, 49, 99

Voltaire - 154

W

Watteau – 109-10

Wellington – 22

Winckelmann – 33, 49, 51, 55, 56, 58,
83-4, 90, 97, 103-4, 106-7, 112-17, 119-
20, 122-5, 151, 209, 211, 214-6, 218,
220, 249, 263, 326